En toda obra literaria se afirma una realidad formal independiente de la lengua y del estilo: la escritura considerada como la relación que establece el escritor con la sociedad, el lenguaje literario trasformado por su destino social. Esta tercera dimensión de la forma tiene una historia que sigue paso a paso el desgarramiento de la conciencia burguesa: de la escritura trasparente de los Clásicos a la cada vez más perturbadora del siglo XIX, para llegar a la escritura neutra de nuestros días. Esta relación entre literatura e historia (entre el escritor y la sociedad) aparece ilustrada en el presente volumen por estudios sobre diversos autores: de La Rochefoucauld y Chateaubriand, a Flaubert, Proust, Verne y Loti.

Del autor, Siglo XXI ha publicado también *Crítica y verdad*, *Mitologías*, *El placer del texto* y *Lección inaugural*, y *Fragmentos de un discurso amoroso*.

ISBN 968-23-1562-X





EL GRADO CERO DE LA ESCRITURA y NUEVOS ENSAYOS CRITICOS

barthes

roland barthes

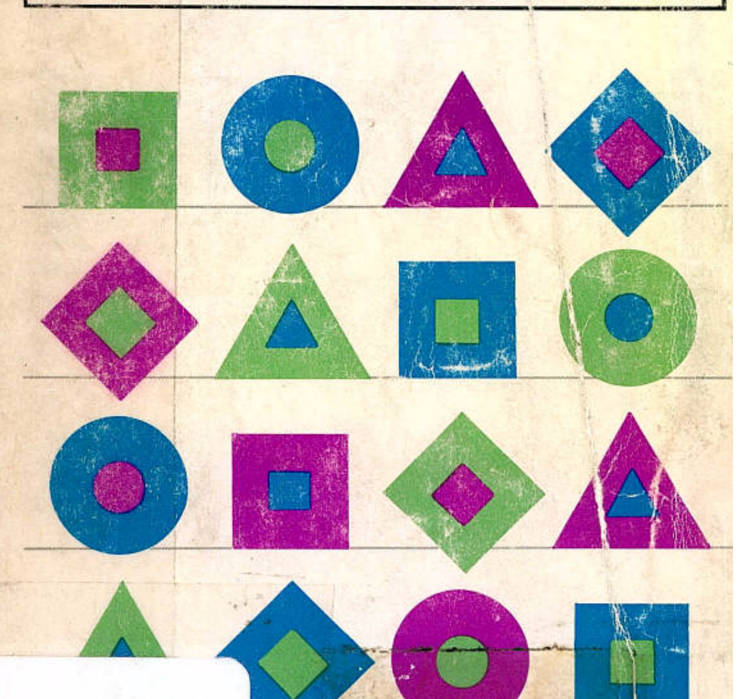
EL GRADO CERO DE LA ESCRITURA



seguido de

10a. edición

NUEVOS ENSAYOS CRITICOS



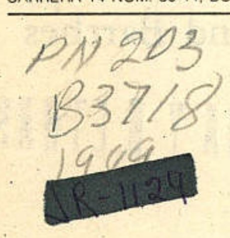


siglo veintiuno editores, sa de cv
CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310 MÉXICO, D.F.

siglo veintiuno de españa editores, sa
CALLE PLAZA 5, 28043 MADRID, ESPAÑA

siglo veintiuno argentina editores

siglo veintiuno editores de colombia, ltda
CARRERA 14 NÚM. 80-44, BOGOTÁ, D.E., COLOMBIA



portada de carlos palleiro

primera edición en español, 1973
décima edición en español, 1989

ISBN 968-23-0110-6 (ediciones anteriores)
ISBN 968-23-1562-X

primera edición en francés, 1972

título original: *le degré zéro de l'écriture*

impreso y hecho en méxico/printed and made in mexico

ÍNDICE

EL GRADO CERO DE LA ESCRITURA

NUEVOS ENSAYOS CRÍTICOS

EL GRADO CERO
DE LA ESCRITURA

Hébert jamás comenzaba un número del *Père Duchêne* sin poner algunos "¡mierda!" o algunos "¡carajo!". Esas groserías no significaban nada, pero señalaban. ¿Qué? Una situación revolucionaria. He aquí el ejemplo de una escritura cuya función ya no es sólo comunicar o expresar, sino imponer un más allá del lenguaje que es a la vez la Historia y la posición que se toma frente a ella.

No hay lenguaje escrito sin ostentación, y lo que es cierto del *Père Duchêne* lo es también de la literatura. Ésta también debe señalar algo, distinto de su contenido y de su forma individual, y que es su propio cerco, aquello precisamente por lo que se impone como Literatura. De ahí un conjunto de signos sin relación con la idea, la lengua o el estilo y destinados a definir en el espesor de todos los modos posibles de expresión, la soledad de un lenguaje ritual. Este orden sacro de los Signos escritos propone la Literatura como una institución y evidentemente tiende a abstraerla de la Historia, pues ningún cerco se funda sin una idea de perennidad; pero allí donde se la rechaza, la historia

actúa más claramente; por lo que es posible formular una historia del lenguaje literario que no sea ni la historia de la lengua, ni la de los estilos, sino solamente la historia de los Signos de la Literatura, y se puede descontar que esta historia formal manifieste a su modo, que no es el menos claro, su unión con la Historia profunda.

Por supuesto se trata de una unión cuya forma puede variar con la Historia misma; no es necesario recurrir a un determinismo directo para sentir a la Historia presente en un destino de las escrituras: esta especie de frente funcional que arrastra los acontecimientos, las situaciones, las ideas a lo largo del tiempo histórico, propone en este caso menos los efectos que los límites de una elección. La Historia se presenta entonces frente al escritor como el advenimiento de una opción necesaria entre varias morales del lenguaje —lo obliga a *significar* la Literatura según posibles de los que no es dueño. Veremos, por ejemplo, que la unidad ideológica de la burguesía produjo una escritura única, y que en los tiempos burgueses (es decir clásicos y románticos), la forma no podía ser desgarrada ya que la conciencia no lo era; y que por lo contrario, a partir del momento en que el escritor dejó de ser testigo universal para transformarse en una conciencia infeliz (hacia 1850), su primer gesto fue elegir el compromiso de su forma, sea asumiendo, sea rechazando la escritura de su pasado. Entonces, la escritura clásica estalló y la Literatura en su totalidad, desde Flaubert hasta nuestros días, se ha transformado en una problemática del lenguaje.

En ese mismo momento la Literatura (el término había nacido poco antes) se consagró definitivamente como un objeto. El arte clásico no podía sentirse como un lenguaje, *era* lenguaje, es decir transparencia, circulación sin resabios, encuentro ideal de un Espíritu universal y de un signo decorativo sin espesor y sin responsabilidad; el cerco de ese lenguaje era social y no inherente a su naturaleza. Se sabe que a fines del siglo XVIII, esa transparencia empezó a enturbiarse; la forma literaria desarrolla un poder segundo, independiente de su economía y de su eufemia; fascina, desarraiga, encanta, tiene peso; ya no se siente a la Literatura como un modo de circulación socialmente privilegiado sino como un lenguaje consistente, profundo, lleno de secretos, dado a la vez como sueño y como amenaza.

Esto es lo importante: en adelante la forma literaria puede provocar sentimientos existenciales que están unidos al hueco de todo objeto: sentido de lo insólito, familiaridad, asco, complacencia, uso, destrucción. Desde hace cien años, toda escritura es un ejercicio de domesticación o de repulsión frente a esa Forma-Objeto que el escritor encuentra fatalmente en su



camino, que necesita mirar, afrontar, asumir, y que nunca puede destruir sin destruirse a sí mismo como escritor. La Forma se suspende frente a la mirada como un objeto, hágase lo que se haga es un escándalo: espléndida, aparece pasada de moda; anárquica, es asocial; particular en relación con el tiempo o con los hombres, de cualquier modo es soledad.

Todo el siglo diecinueve ha visto progresar este fenómeno dramático de concreción. En Chateaubriand es leve depósito, peso liviano de una euforia del lenguaje, especie de narcisismo donde la escritura se separa apenas de su función instrumental y sólo se mira a sí misma. Flaubert —para señalar aquí sólo los momentos típicos del proceso— constituyó definitivamente a la Literatura como objeto, por el advenimiento de un valor-trabajo: la forma se hizo el término último de una "fabricación", como una cerámica o una joya (es necesario leer que la fabricación fue "significada", es decir por primera vez dada como espectáculo e impuesta). Mallarmé, finalmente, coronó esta construcción de la Literatura-Objeto por medio del acto último de todas las objetivaciones, la destrucción: sabemos que el esfuerzo de Mallarmé se centró sobre la aniquilación del lenguaje, cuyo cadáver, en alguna medida, es la Literatura. Partiendo de una nada donde el pensamiento parecía erguirse felizmente sobre el decorado de las palabras, la escritura atravesó

así todos los estados de una progresiva solidificación: primero objeto de una mirada, luego de un hacer y finalmente de una destrucción, alcanza hoy su último avatar, la ausencia: en las escrituras neutras, llamadas aquí "el grado cero de la escritura", se puede fácilmente discernir el movimiento mismo de una negación y la imposibilidad de realizarla en una duración, como si la Literatura que tiende desde hace un siglo a transmutar su superficie en una forma sin herencia, sólo encontrara la pureza en la ausencia de todo signo, proponiendo en fin el cumplimiento de ese sueño órfico: un escritor sin Literatura. La escritura blanca, la de Camus, la de Blanchot o de Cayrol por ejemplo, o la escritura hablada de Queneau, es el último episodio de una Pasión de la escritura que sigue paso a paso el desgarramiento de la conciencia burguesa.

Se quiere aquí esbozar esa unión, afirmar la existencia de una realidad formal independiente de la lengua y del estilo; tratar de mostrar que esa tercera dimensión de la Forma también une, no sin algún sentido trágico suplementario, el escritor a la sociedad; finalmente es hacer sentir que no hay Literatura sin una moral del lenguaje. Los límites materiales de este ensayo (algunas de cuyas páginas aparecieron en *Combat* en 1947 y en 1950) indican suficientemente que sólo se trata de una Introducción a lo que podría ser una Historia de la Escritura.

PARTE I

¿QUÉ ES LA ESCRITURA?

Sabemos que la lengua es un corpus de prescripciones y hábitos común a todos los escritores de una época. Lo que equivale a decir que la lengua es como una naturaleza que se desliza enteramente a través de la palabra del escritor, sin darle, sin embargo, forma alguna, incluso sin alimentarla: es como un círculo abstracto de verdades, fuera del cual, solamente comienza a depositarse la densidad de un verbo solitario. Encierra toda la creación literaria, algo así como el cielo, el suelo y su interacción dibujan para el hombre un habitat familiar. Es menos una fuente de materiales que un horizonte, es decir, a la vez límite y estación, en una palabra, la extensión tranquilizadora de una economía. El escritor no saca nada de ella en definitiva: la lengua es para él más bien como una línea cuya transgresión quizá designe una sobrenaturaleza del lenguaje: es el área de una acción, la definición y la espera de un posible. No es el lugar de un compromiso oficial, sino sólo reflejo sin elección, propiedad indivisa de

los hombres y no de los escritores; permanece fuera del ritual de las Letras; es un objeto social por definición, no por elección. Nadie puede, sin preparación, insertar su libertad de escritor en la opacidad de la lengua, porque a través de ella, está toda la Historia, completa y unida al modo de una Naturaleza. De tal manera, para el escritor, la lengua es sólo un horizonte humano que instala a lo lejos cierta *familiaridad*, por lo demás negativa: decir que Camus y Queneau hablan la misma lengua, es sólo presumir, por una operación diferencial, todas las lenguas, arcaicas o futuristas, que no hablan: suspendida entre formas aisladas y desconocidas, la lengua del escritor es menos un fondo que un límite extremo; es el lugar geométrico de todo lo que no podría decir sin perder, como Orfeo al volverse, la estable significación de su marcha y el gesto esencial de su sociabilidad.

La lengua está más acá de la Literatura. El estilo casi más allá: imágenes, elocución, léxico, nacen del cuerpo y del pasado del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte. Así, bajo el nombre de estilo, se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor, en esa hipofísica de la palabra donde se forma la primera pareja de las palabras y las cosas, donde se instalan de una vez por todas, los grandes temas verbales de su existencia. Sea cual fuere su

refinamiento, el estilo siempre tiene algo en bruto: es una forma sin objetivo, el producto de un empuje, no de una intención, es como la dimensión vertical y solitaria del pensamiento. Sus referencias se hallan en el nivel de una biología o de un pasado, no de una Historia: es la "cosa" del escritor, su esplendor y su prisión, su soledad. Indiferente y transparente a la sociedad, caminar cerrado de la persona, no es de ningún modo el producto de una elección, de una reflexión sobre la Literatura. Es la parte privada del ritual, se eleva a partir de las profundidades míticas del escritor y se despliega fuera de su responsabilidad. Es la voz decorativa de una carne desconocida y secreta; funciona al modo de una Necesidad, como si, en esa suerte de empuje floral, el estilo sólo fuera el término de una metamorfosis ciega y obstinada, salida de un infralenguaje que se elabora en el límite de la carne y del mundo. El estilo es propiamente un fenómeno de orden germinativo, la transmutación de un Humor. De este modo las alusiones del estilo están distribuidas en profundidad; la palabra tiene una estructura horizontal, sus secretos están en la misma línea que sus palabras y lo que esconde se desanuda en la duración de su continuo; en la palabra todo está ofrecido, destinado a un inmediato desgaste, y el verbo, el silencio y su movimiento son lanzados hacia un sentido abolido: es una transferencia sin huella, ni atraso. Por el contrario el estilo sólo tiene

una dimensión vertical, se hunde en el recuerdo cerrado de la persona, compone su opacidad a partir de cierta experiencia de la materia; el estilo no es sino metáfora, es decir ecuación entre la intención literaria y la estructura carnal del autor (es necesario recordar que la estructura es el residuo de una duración). El estilo es así siempre un secreto; pero la vertiente silenciosa de su referencia no se relaciona con la naturaleza móvil y sin cesar diferida del lenguaje; su secreto es un recuerdo encerrado en el cuerpo del escritor; la virtud alusiva del estilo no es un fenómeno de velocidad, como en la palabra, donde lo que no es dicho, sigue siendo de todos modos un ínterin del lenguaje, sino un fenómeno de densidad, pues lo que se mantiene derecha y profundamente bajo el estilo, reunido dura o tiernamente en sus figuras, son los fragmentos de una realidad absolutamente extraña al lenguaje. El milagro de esta transformación hace del estilo una suerte de operación supra-literaria, que arrastra al hombre hasta el umbral del poder y de la magia. Por su origen biológico el estilo se sitúa fuera del arte, es decir, fuera del pacto que liga al escritor con la sociedad. Podemos imaginar por tanto a autores que prefieran la seguridad del arte a la soledad del estilo. Gide es el tipo mismo del escritor sin estilo cuya manera artesanal explota el placer moderno de cierto ethos clásico, como Saint-Saëns rechaza a Bach o Poulenc a Schubert. En lo opuesto,

la poesía moderna —la de Hugo, Rimbaud o Char— está saturada de estilo y es *arte* sólo por referencia a una intención de la Poesía. La Autoridad del estilo, es decir el lazo absolutamente libre del lenguaje y de su doble carnal, impone al escritor como si fuera un Frescor por encima de la Historia.

El horizonte de la lengua y la verticalidad del estilo dibujan pues, para el escritor, una naturaleza, ya que no elige ni el uno ni el otro. La lengua funciona como una negatividad, el límite inicial de lo posible, el estilo es una Necesidad que anuda el humor del escritor a su lenguaje. Encuentra allí la familiaridad de la Historia y aquí la de su propio pasado. En ambos casos se trata realmente de una naturaleza, es decir de una gesticulación familiar, donde sólo la energía es de orden operatorio, que aquí enumera, allí transforma, pero nunca juzga o significa una elección.

Pero toda forma es también valor; por lo que, entre la lengua y el estilo, hay espacio para otra realidad formal: la escritura. En toda forma literaria, existe la elección general de un tono, de un ethos si se quiere, y es aquí donde el escritor se individualiza claramente porque es donde se compromete. Lengua y estilo son antecedentes de toda problemática del lenguaje, lengua y estilo son el producto natural del Tiempo y de la persona biológica; pero la identidad formal del escritor sólo se establece realmente fuera de

la instalación de las normas de la gramática y de las constantes del estilo, allí donde lo continuo escrito, reunido y encerrado primeramente en una naturaleza lingüística perfectamente inocente, se va a hacer finalmente un signo total, elección de un comportamiento humano, afirmación de cierto Bien, comprometiendo así al escritor en la evidencia y la comunicación de una felicidad o de un malestar, y ligando la forma a la vez normal y singular de su palabra a la amplia Historia del otro. Lengua y estilo son fuerzas ciegas; la escritura es un acto de solidaridad histórica. Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia. Por ejemplo, Merimée y Fenelon están separados por fenómenos de lengua y por accidentes de estilo; sin embargo practican un lenguaje cargado de la misma intencionalidad, se refieren a una misma idea de la forma y del fondo, aceptan un mismo orden de convenciones, son el encuentro de los mismos reflejos técnicos, emplean con los mismos gestos, a un siglo y medio de distancia, un instrumento idéntico, sin duda un poco modificado en su aspecto, pero en modo alguno en su situación o en su uso: en suma, tienen la misma escritura. Por el contrario, casi contemporáneos, Merimée y Lautréamont, Mallarmé y Céline,

Gide y Queneau, Claudel y Camus, que hablaron o hablan el mismo estado histórico de nuestra lengua, utilizan escrituras profundamente diferentes; todo los separa, el tono, la elocución, el fin, la moral, lo natural de su palabra, de tal modo que la comunidad de época y de lengua es poca cosa en relación con escrituras tan opuestas y definidas por su misma oposición.

En efecto, estas escrituras son distintas pero comparables, porque han sido originadas por un movimiento idéntico: la reflexión del escritor sobre el uso social de su forma y la elección que asume. Colocada en el centro de la problemática literaria, que sólo comienza con ella, la escritura es por lo tanto esencialmente la moral de la forma, la elección del área social en el seno de la cual el escritor decide situar la Naturaleza de su lenguaje. Pero esta área social no es de ningún modo la de un consumo efectivo. Para el escritor no se trata de elegir el grupo social para el que escribe: sabe que, salvo por medio de una Revolución, no puede tratarse sino de una misma sociedad. Su elección es una elección de conciencia, no de eficacia. Su escritura es un modo de pensar la Literatura, no de extenderla. O mejor aún: porque el escritor no puede de ningún modo modificar los datos objetivos del consumo literario (estos datos puramente históricos se le escapan, incluso si es consciente de ellos), transporta voluntariamente la exigencia de un lenguaje libre a las fuentes de

ese lenguaje y no en el momento de su consumo. Por eso la escritura es una realidad ambigua: por una parte nace, sin duda, de una confrontación del escritor y de su sociedad; por otra, remite al escritor, por una suerte de transferencia trágica, desde esa finalidad social hasta las fuentes instrumentales de su creación. No pudiendo ofrecerle un lenguaje libremente consumido, la Historia le propone la exigencia de un lenguaje libremente producido.

De esta manera la elección, y luego la responsabilidad de una escritura, designan una Libertad, pero esta libertad no tiene los mismos límites en los diferentes momentos de la Historia. Al escritor no le está dado elegir su escritura en una especie de arsenal intemporal de formas literarias. Bajo la presión de la Historia y de la Tradición se establecen las posibles escrituras de un escritor dado: hay una Historia de la Escritura; pero esa Historia es doble: en el momento en que la Historia general propone —o impone— una nueva problemática del lenguaje literario, la escritura permanece todavía llena del recuerdo de sus usos anteriores, pues el lenguaje nunca es inocente: las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas. La escritura es precisamente ese compromiso entre una libertad y un recuerdo, es esa libertad recordante que sólo es libertad en el gesto de elección, no ya en su dura-

ción. Sin duda puedo hoy elegirme tal o cual escritura, y con ese gesto afirmar mi libertad, pretender un frescor o una tradición; pero no puedo ya desarrollarla en una duración sin volverme poco a poco prisionero de las palabras del otro e incluso de mis propias palabras. Una obstinada remanencia, que llega de todas las escrituras precedentes y del pasado mismo de mi propia escritura, cubre la voz presente de mis palabras. Toda huella escrita se precipita como un elemento químico, primero transparente, inocente y neutro, en el que la simple duración hace aparecer poco a poco un pasado en suspensión, una criptografía cada vez más densa.

Como Libertad, la escritura es sólo un momento. Pero ese momento es uno de los más explícitos de la Historia, ya que la Historia es siempre y ante todo una elección y los límites de esa elección. Y porque la escritura deriva de un gesto significativo del escritor, roza la Historia más sensiblemente que cualquier otro corte de la literatura. La unidad de la escritura clásica, homogénea durante siglos, la pluralidad de las escrituras modernas, multiplicadas desde hace cien años hasta el límite mismo del hecho literario, esa forma de estallido de la escritura francesa, corresponde a una gran crisis de la Historia total, visible de modo mucho más confuso en la Historia literaria propiamente dicha. Lo que separa el "pensamiento" de un Balzac del de un Flaubert, es una variación de escuela; lo

que opone sus escrituras es una ruptura esencial, en el instante mismo en que dos estructuras económicas se imbrican, arrastrando en su articulación cambios decisivos de mentalidad y de conciencia.

ESCRITURAS POLÍTICAS

Todas las escrituras presentan un aspecto de cerco extraño al lenguaje hablado. La escritura no es en modo alguno un instrumento de comunicación, no es la vía abierta por donde sólo pasaría una intención del lenguaje. Es todo un desorden que se desliza a través de la palabra y le da ese ansioso movimiento que lo mantiene en un estado de eterno aplazamiento. Por el contrario, la escritura es un lenguaje endurecido que vive sobre sí mismo y de ningún modo está encargado de confiar a su propia duración una sucesión móvil de aproximaciones, sino que, por el contrario, debe imponer, en la unidad y la sombra de sus signos, la imagen de una palabra construida mucho antes de ser inventada. Lo que opone la escritura a la palabra, es el hecho de que la primera siempre *parece* simbólica, introvertida, vuelta ostensiblemente hacia una pendiente secreta del lenguaje, mientras que la segunda no es más que una duración de signos vacíos cuyo movimiento es lo único significativo. Toda la palabra está encerrada en ese desgaste de las palabras, en esa espuma siempre arrastrada más lejos, y no hay palabra sino allí donde el lenguaje funciona evidentemente como una voracidad que sólo tomaría la extremidad móvil de las palabras; la escritura, por el contrario, está siempre enraizada en un más allá del lenguaje, se desarrolla como un germen y no como una línea, manifiesta una esencia y amenaza con un secreto, es una contra-comunicación, intimida. Encontraremos entonces, en toda escritura, la ambigüedad de un objeto que es a la vez lenguaje y coerción: existe en el fondo de la escritura una "circunstancia" extraña al lenguaje, como la mirada de una intención que ya no es la del lenguaje. Esa mirada puede muy bien ser una pasión del lenguaje, como en la escritura literaria; puede también ser la amenaza de un castigo, como en las escrituras políticas: la escritura está entonces encargada de unir con un solo trazo la realidad de los actos y la idealidad de los fines. Por ello el poder o la sombra del poder siempre acaba por instituir una escritura axiológica, donde el trayecto que separa habitualmente el hecho del valor, está suprimido en el espacio mismo de la palabra, dado a la vez como descripción y como juicio. La palabra se hace excusa (es decir un "otra parte" y una justificación). Esto, que es verdadero para las escrituras literarias, donde la unidad de los signos está incesantemente fascinada por las zonas de infra o de ultra-lenguaje,

lo es más aún para las escrituras políticas, donde la excusa del lenguaje es al mismo tiempo intimidación y glorificación: efectivamente, el poder o el combate son los que producen los tipos más puros de escritura.

Veremos más adelante que la escritura clásica manifestaba ceremonialmente la implantación del escritor en una sociedad política particular y que hablar como Vaugelas fue, en un primer momento, ligarse al ejercicio del poder. Si la Revolución no modificó las normas de esta escritura, porque el personal pensante seguía siendo de todos modos el mismo y sólo pasaba del poder intelectual al poder político, las excepcionales condiciones de la lucha produjeron sin embargo en el seno mismo de la gran Forma clásica, una escritura propiamente revolucionaria, no por su estructura, más académica que antes, sino por su cercamiento y su doble: el ejercicio del lenguaje ligándose, como nunca había sucedido todavía en la Historia, con la Sangre vertida. Los revolucionarios no tenían ninguna razón en querer modificar la escritura clásica, no pensaban de ningún modo poner en tela de juicio la naturaleza del hombre y menos aún su lenguaje; un "instrumento" heredado de Voltaire, de Rousseau o de Vauvenargues, no podía parecerles comprometido. La singularidad de las situaciones históricas formó la identidad de la escritura revolucionaria. En algún lugar, Baudelaire habló de la "verdad enfática

del gesto en las grandes circunstancias de la vida". La Revolución fue, por excelencia, una de esas grandes circunstancias en que la verdad, por la sangre que cuesta, se hace tan pesada que requiere, para expresarse, las formas mismas de la amplificación teatral. La escritura revolucionaria fue ese gesto enfático que era el único en poder continuar el cadalso cotidiano. Lo que hoy parece exageración era entonces la medida de la realidad. Esta escritura que tiene todos los signos de la inflación fue una escritura exacta: nunca el lenguaje fue menos inverosímil y menos impostor. Ese énfasis no era solamente la forma moldeada sobre el drama; era también su conciencia. Sin ese extravagante drapeado, propio de todos los grandes revolucionarios, que le permitió al girondino Gaudet, detenido en Saint-Emilion, declarar, sin ser ridículo porque iba a morir: "Sí, soy Gaudet. Verdugo haz tu oficio. Lleva mi cabeza a los tiranos de la patria. Los hizo siempre palidecer: cortada, les hará empalidecer más aún", la Revolución no hubiera podido ser ese acontecimiento mítico que fecundó la Historia y toda idea futura de la Revolución. La escritura revolucionaria fue como la entelequia de la leyenda revolucionaria: intimidaba e imponía una consagración cívica de la Sangre.

La escritura marxista es otra. Aquí el cerco de la forma no surge de una amplificación retórica ni del énfasis de la elocución, sino de

un léxico tan particular, tan funcional como un vocabulario técnico; las metáforas, incluso, están severamente codificadas. La escritura revolucionaria francesa siempre fundaba un derecho sangriento o una justificación moral; en su origen, la escritura marxista está dada como un lenguaje del conocimiento; aquí la escritura es unívoca porque está destinada a mantener la cohesión de una Naturaleza; la identidad lexical de esta escritura le permite imponer una estabilidad de las explicaciones y una permanencia del método; sólo en los extremos de su lenguaje el marxismo alcanza comportamientos puramente políticos. Así como la escritura revolucionaria francesa es enfática, la escritura marxista es litótica, ya que cada palabra es sólo una exigua referencia al conjunto de ios principios que la soporta sin confesarlo. Por ejemplo, la palabra "implicar", frecuente en la escritura marxista, no tiene el sentido neutro del diccionario; alude siempre a un proceso histórico preciso, es como un signo algebraico que representaría todo un paréntesis de postulados anteriores.

Ligada a una acción, la escritura marxista se hizo rápidamente, de hecho, un lenguaje de valor. Este carácter, ya visible en Marx, cuya escritura por lo general sigue siendo explicativa, invadió completamente la escritura stalinista triunfante. Ciertas nociones, formalmente idénticas y que el vocabulario neutro no designaría

dos veces, están escindidas por el valor, y cada lado se une a una palabra distinta: por ejemplo, "cosmopolitismo" es la palabra negativa de "internacionalismo" (ya en Marx). En el universo staliniano, donde la *definición*, es decir la separación del Bien y del Mal, ocupa todo el lenguaje, ya no hay palabras sin valor, y la escritura tiene finalmente por función el hacer la economía de un proceso: no hay ya aplazamiento entre la denominación y el juicio, y el cerco del lenguaje es perfecto puesto que, finalmente, un valor es dado como explicación de otro valor; por ejemplo, se dirá que tal criminal desplegó una actividad perjudicial a los intereses del Estado; lo que equivale a decir que un criminal es quien comete un crimen. Vemos que se trata de una verdadera tautología, procedimiento constante de la escritura staliniana. Ésta, en efecto, no trata de fundar una explicación marxista de los hechos, sino de dar lo real bajo su forma juzgada, imponiendo una lectura inmediata de las condenas: el contenido objetivo de la palabra "desviacionista" es de orden penal. Si dos desviacionistas se reúnen, se vuelven "fraccionistas", lo que no corresponde a una falta objetivamente diferente, sino a una agravación de la pena. Se puede inventariar una escritura propiamente marxista (la de Marx y Lenin) y una escritura del stalinismo triunfante (la de las democracias populares); hay ciertamente también una escritura

trotskista y una escritura táctica que, es por ejemplo, la del comunismo francés (sustitución de "pueblo", usada después de "buena gente" por "clase obrera", voluntaria ambigüedad de los términos "democracia", "libertad", "paz", etcétera).

No hay duda de que cada régimen posee su escritura, cuya historia está todavía por hacerse. La escritura, siendo la forma espectacularmente comprometida de la palabra, contiene a la vez, por una preciosa ambigüedad, el ser y el parecer del poder, lo que es y lo que quisiera que se crea de él: una historia de las escrituras políticas constituiría por lo tanto la mejor de las fenomenologías sociales. Por ejemplo, la Restauración elaboró una escritura de clase, gracias a la cual la represión se daba inmediatamente como una condena surgida espontáneamente de la "Naturaleza" clásica: los obreros reivindicadores eran siempre "individuos", los rompehuelgas, "obreros tranquilos" y la servilidad de los jueces se transformaba en la "vigilancia paterna de los magistrados" (en nuestros días, por un procedimiento análogo, el "golismo" llama "separatistas" a los comunistas). Vemos aquí que la escritura funciona como una buena conciencia y que tiene por misión el hacer coincidir fraudulentamente el origen del hecho y su avatar más lejano, dando a la justificación del acto, la caución de su realidad. Este hecho de escritura es por otra parte propio de todos los regímenes

autoritarios; es lo que se podría llamar la escritura policial: se conoce, por ejemplo, el contenido eternamente represivo de la palabra "Orden".

La expansión de los hechos políticos y sociales en el campo de la conciencia de las Letras produjo un tipo nuevo de escribiente, situado a mitad de camino entre el militante y el escritor, extrayendo del primero una imagen ideal del hombre comprometido, y del segundo la idea de que la obra escrita es un acto. Al mismo tiempo en que el intelectual sustituye al escritor, nace en las revistas y en los ensayos, una escritura militante enteramente liberada del estilo, y que es como un lenguaje profesional de la "presencia". En esa escritura abundan las sutilezas. Nadie negará que existe, por ejemplo, una escritura "Esprit" o una escritura "Temps Modernes". El carácter común de esas escrituras intelectuales, es que aquí el lenguaje, de lugar privilegiado, tiende a devenir el signo autosuficiente del compromiso. Alcanzar una palabra cerrada por el empuje de todos aquellos que no la hablan, es afirmar el movimiento de una elección, sostener esa elección; la escritura se transforma aquí en la firma que se pone debajo de una proclama colectiva (que por lo demás uno no redactó). Adoptar así una escritura —se podría decir mejor asumir una escritura—, es economizar todas las premistas de la elección, manifestar como adquiridas todas las razones de esa

elección. Toda escritura intelectual es por lo tanto el primero de los "saltos del intelecto". En vez de un lenguaje idealmente libre que no podría señalar mi persona y dejaría ignorar totalmente mi historia y mi libertad, la escritura a la que me confío es ya institución; descubre mi pasado y mi elección, me da una historia, muestra mi situación, me compromete sin que tenga que decirlo. La forma se hace así más que nunca un objeto autónomo, destinado a significar una propiedad colectiva prohibida, y ese objeto tiene valor de ahorro, funciona como una señal económica gracias a la cual el escribiente impone sin cesar su conversión sin trazar nunca la historia de ella.

Esta duplicidad de las escrituras intelectuales de hoy, está acentuada por el hecho de que, a pesar de los esfuerzos de la época, la Literatura nunca pudo ser enteramente liquidada: forma un horizonte verbal siempre prestigioso. El intelectual no es más que un escritor mal transformado y, a menos de sumergirse y de hacerse para siempre un militante que ya no escribe (algunos lo hicieron, por definición olvidados), no puede sino volver a la fascinación de escrituras anteriores, transmitidas a partir de la Literatura como un instrumento intacto y pasado de moda. Por lo tanto, estas escrituras intelectuales son inestables, siguen siendo literarias en la medida en que son impotentes y sólo son políticas por su obsesión de compromiso. En suma, se trata todavía de escrituras éticas, donde la conciencia del escribiente (no nos atrevemos a decir, del escritor), encuentra la imagen apaciguante de la salvación colectiva.

Pero, del mismo modo en que, en el estado presente de la Historia, toda escritura política sólo puede confirmar un universo policial, toda escritura intelectual puede instituir únicamente una para-literatura, que no se atreve a decir su nombre. Están en un callejón sin salida, sólo pueden remitir a una complicidad o a una impotencia, es decir, de todos modos, a una alienación.

LA ESCRITURA DE LA NOVELA

Novela e Historia tuvieron estrechas relaciones durante el siglo que vio su mayor desarrollo. El lazo profundo, que permite comprender a la vez a Balzac y a Michelet, es en el uno y el otro la construcción de un universo autárquico, que fabrica sus dimensiones y sus límites ordenando su Tiempo, su Espacio, su población, su colección de objetos y sus mitos.

La esfericidad de las grandes obras del siglo XX se expresó en los largos relatos de la Novela y de la Historia, proyecciones planas de un mundo curvo y ligado, de que el folletín, nacido en ese entonces, presenta una imagen degradada en sus volutas. Y sin embargo la narración no es for-

zosamente una ley del género. Toda una época pudo concebir novelas por cartas, por ejemplo; y otra puede practicar una Historia por medio de análisis. El relato como forma extensiva a la vez de la Novela y de la Historia, sigue siendo por lo tanto, en general, la elección o la expresión de un momento histórico.

Eliminado del francés hablado, el pretérito indefinido, piedra angular del Relato, siempre señala un arte; participa de un ritual de las Bellas-Letras. Ya no está encargado de expresar un tiempo. Su papel es el de llevar la realidad a un punto y abstraer de la multiplicidad de los tiempos vividos y superpuestos, un acto verbal puro, liberado de las raíces existenciales de la experiencia y orientado hacia una relación lógica con otras acciones, otros procesos, el movimiento general del mundo: apunta a mantener una jerarquía en el imperio de los hechos. Con su pretérito indefinido, el verbo, implícitamente, forma parte de un conjunto de acciones solidarias y dirigidas, funciona como el signo algebraico de una intención; sosteniendo el equívoco entre temporalidad y causalidad, presupone un desarrollo, es decir, una comprensión del Relato. Por ello es el instrumento ideal de todas las construcciones de universos; es el tiempo facticio de las cosmogonías, de los mitos, de las Historias y de las Novelas. Supone un mundo construido, elaborado, separado, reducido a líneas significativas y no un mundo arrojado, desplegado, ofrecido. Detrás del pretérito indefinido se esconde siempre un demiurgo, dios o recitante; el mundo no es explicado cuando se lo relata, cada una de sus acciones es sólo circunstancial, y el pretérito indefinido es precisamente ese signo operatorio por medio del cual el narrador acerca el estallido de la realidad a un verbo delgado y puro, sin densidad, sin volumen, sin despliegue, cuya única función es la de unir lo más rápidamente posible una causa y un fin. Cuando el historiador afirma que el duque de Guisa *murió* el 23 de diciembre de 1588, o cuando el novelista cuenta que la Marquesa *salió* a las cinco, esas acciones emergen de un pasado sin espesor; despojadas del temblor de la existencia, tienen la estabilidad y el dibujo de un álgebra, son un recuerdo, pero un recuerdo útil cuyo interés cuenta mucho más que la duración.

El pretérito indefinido es por lo tanto finalmente la expresión de un orden, y por consiguiente de una euforia. Gracias a él, la realidad no es ni absurda ni misteriosa, es clara, casi familiar, reunida a cada instante y contenida en la mano de un creador; soporta la ingeniosa presión de su libertad. Para todos los grandes narradores del siglo XIX, el mundo puede ser patético, pero no está abandonado, ya que es un conjunto de relaciones coherentes, ya que no existe superposición entre los hechos escritos, ya que el que lo cuenta tiene poder para recusar la opacidad y la soledad de las existencias que lo componen,

ya que en cada frase puede dar testimonio de una comunicación y de una jerarquía de actos, ya que, finalmente, y en una palabra, esos mismos actos pueden ser reducidos a signos.

El pasado narrativo pertenece entonces al sistema de seguridad de las Bellas-Letras. Imagen de un orden, constituye uno de los numerosos pactos formales establecidos entre el escritor y la sociedad para justificación de uno y serenidad de la otra. El pretérito indefinido *significa* una creación: es decir que la señala y la impone. Aún inmerso en el más sombrío realismo tranquiliza, porque, gracias a él, el verbo expresa un acto cerrado, definido, sustantivado, el Relato tiene un nombre, escapa al terror de una palabra sin límites: la realidad se adelgaza y se familiariza, entra en un estilo, no desborda del lenguaje; la Literatura sigue siendo el valor de uso de una sociedad advertida, por la forma misma de las palabras, del sentido de lo que consume. Por el contrario, cuando el Relato es rechazado en provecho de otros géneros literarios, o bien, cuando en el interior de la narración el pretérito indefinido es reemplazado por formas menos ornamentales, más frescas, más densas y más próximas al habla (el presente o el pretérito perfecto), la Literatura se vuelve depositaria del espesor y de la existencia y no de su significación. Los actos están más separados, no de las personas, sino de la Historia.

De esta manera se explica lo que tiene de útil y de intolerable el pretérito indefinido de la Novela: es una mentira manifestada; marca el campo de una verosimilitud que develaría lo posible en el mismo momento en que lo designaría como falso. La finalidad común de la Novela y de la Historia narrada, es alienar los hechos: el pretérito indefinido es el acta de posesión de la sociedad sobre su pasado y su posible. Instituye un continuo creíble, pero su ilusión es mostrada, es el término final de una dialéctica formal que disfrazaría el hecho irreal de la vestimenta sucesiva de la verdad y luego la de la mentira denunciada. Esto debe ser puesto en relación con cierta mitología de lo universal, propia de la sociedad burguesa, cuyo producto característico es la Novela: dar a lo imaginario la caución formal de lo real, pero dejarle a ese signo la ambigüedad de un objeto doble, a la vez verosímil y falso, es una constante operación en todo el arte occidental para quien lo falso se iguala con lo verdadero, no por agnosticismo o por duplicidad poética, sino porque lo verdadero supone un germen de lo universal, o si se prefiere, una esencia capaz de fecundar, por simple reproducción, órdenes diferentes por alejamiento o ficción. Por medio de un procedimiento semejante, la burguesía triunfante del siglo pasado pudo considerar sus propios valores como valores universales e imponer a zonas absolutamente heterogéneas de su sociedad todos

los nombres de su moral. Lo que es propiamente el mecanismo del mito, y la Novela —y en la Novela el pretérito indefinido— son objetos mitológicos que superponen a su intención inmediata, una apelación segunda a una dogmática o, mejor aún, a una pedagogía, ya que se trata de ofrecer una esencia bajo la forma de un artificio. Para captar la significación del pretérito indefinido, basta comparar el arte novelístico occidental con la tradición china, por ejemplo, en la que el arte no es más que la perfección en la imitación de lo real; allí, nada, absolutamente ningún signo, debe permitir la distinción entre el objeto natural y el objeto artificial: esta nuez de madera no debe darme, a la par de la imagen de una nuez, la intención del arte que la engendró. Por el contrario, eso es lo que hace la escritura novelística. Tiene por misión colocar la máscara y al mismo tiempo, designarla.

Volvemos a encontrar esta función ambigua del pretérito indefinido en otro hecho de escritura: la tercera persona de la Novela. Quizá se recuerde una novela de Agatha Christie en la que toda la invención consistía en disimular al asesino bajo la primera persona del relato. El lector buscaba al asesino detrás de todos los "él" de la intriga: en realidad estaba bajo el "yo". Agatha Christie sabía perfectamente que en la novela, por lo general, el "yo" es testigo, "él" es el actor. ¿Por qué? "Él" es una convención-tipo de

la novela; como el tiempo narrativo señala y realiza el hecho novelístico; sin la tercera persona es imposible llegar a la novela, o la voluntad de destruirla. "Él" manifiesta formalmente el mito; pero, por lo menos en Occidente, no existe arte que no muestre su máscara. La tercera persona, como el pretérito indefinido, cumplen con esa función y dan al consumidor la seguridad de una fabulación creíble y, sin embargo, manifiestada incesantemente como falsa.

Menos ambiguo, el "yo" es por lo mismo menos novelístico: a la vez la solución más inmediata cuando el relato permanece más acá de la convención (por ejemplo, la obra de Proust que sólo quiere ser una introducción a la Literatura) y la más elaborada, cuando el "yo" se coloca más allá de la convención e intenta destruirla remitiendo el relato a la falsa naturalidad de una confidencia (tal es el aspecto retorcido de ciertos relatos de Gide). Del mismo modo, el empleo del "él" novelístico supone dos éticas opuestas: puesto que la tercera persona de la novela supone una indiscutible convención, seduce a los más académicos y a los menos atormentados tanto como a los otros, que consideran a la convención, finalmente, como necesaria para la lozanía de la obra. De todos modos, es el signo de un pacto inteligible entre la sociedad y el autor; pero es también para este último el primer modo de conformar el mundo como lo

desea. Es algo más que una experiencia literaria: es un acto humano que liga la creación a la Historia o la existencia.

En Balzac, por ejemplo, la multiplicidad de los "él", toda la amplia red de personas delgadas por el volumen de sus cuerpos, pero consecuentes en la duración de sus actos, muestra la existencia de un mundo en el cual la Historia es el dato primero. El "él" de Balzac no es el final de una gestación empezada en un "yo" transformado y generalizado; es el elemento original y bruto de la novela, el material y no el fruto de la creación: no hay una historia balzaciana anterior a la historia de cada persona de la novela balzaciana. El "él" de Balzac es análogo al "él" de César: aquí la tercera persona realiza un estado algebraico de la acción, donde la existencia tiene la menor participación posible en provecho de una unión, de una claridad o de una tragicidad de las relaciones humanas. Frente a esto —o en todo caso anteriormente— la función del "él" novelístico puede ser la de expresar una experiencia existencial. En muchos novelistas modernos, la historia del hombre se confunde con el trayecto de la conjugación: a partir de un "yo" que es todavía la forma más fiel del anonimato, el hombre-autor conquista poco a poco el derecho a la tercera persona a medida que la existencia se hace destino y el soliloquio, Novela. Aquí la aparición del "él" no es el punto de partida de la Historia, es el término de un esfuerzo que pudo desentrañar un mundo personal de humores y de movimientos, una forma pura, significativa, desvanecida inmediatamente por lo tanto, gracias al decorado perfectamente tenue y convencional de la tercera persona. Es el trayecto ejemplar de las primeras novelas de Jean Cayrol. Pero, mientras que en los clásicos —y sabemos que para la escritura el clasicismo se prolonga hasta Flaubert— la desaparición de la persona biológica testimonia la instalación del hombre esencial, en novelistas como Cayrol, la invasión del "él" es una conquista progresiva contra la sombra espesa del "yo" existencial; en tanto la Novela, identificada por sus signos más formales, es un acto de sociabilidad, instituye la Literatura.

Refiriéndose a Kafka, Maurice Blanchot indicó que la elaboración del relato impersonal (se notará respecto de este término que la "tercera persona" siempre se presenta como el grado negativo de la persona) era un acto de fidelidad a la esencia del lenguaje ya que éste tiende naturalmente hacia su propia destrucción. Comprendemos entonces que el "él" sea una victoria sobre el "yo", en la medida en que realiza un estado a la vez más literario y más ausente. Sin embargo es una victoria siempre cuestionada: la convención literaria del "él" es necesaria para el debilitamiento de la persona, pero a cada momento corre el riesgo de darle un espesor inesperado. La Literatura es como el fósforo: brilla

más en el instante en que intenta morir. Como, por lo demás, es un acto que implica necesariamente una duración —sobre todo en la Novela— no existe finalmente Novela sin Bellas-Letras. Así la tercera persona de la Novela se transforma en uno de los signos más obsesivos de esa tragicidad de la escritura nacida el siglo pasado, cuando, bajo el peso de la Historia, la Literatura se encontró separada de la sociedad que la consume. Entre la tercera persona de Balzac y la de Flaubert hay un mundo (el de 1848): allí, una Historia áspera en su mostrarse, pero segura y coherente, el triunfo de un orden; aquí, un arte que para escapar a su mala conciencia, intensifica la convención e intenta destruirla con violencia. La modernidad comienza con la búsqueda de una Literatura imposible.

Así se encuentra en la Novela, el aparato a la vez destructivo y resucitativo propio a todo el arte moderno. Es necesario destruir la duración, es decir, el inefable lazo de la existencia: el orden, sea el de lo continuo poético o el de los signos novelísticos, el del terror o el de la verosimilitud, el orden, es un asesinato intencional. Pero el escritor reconquista una vez más la duración, pues es imposible desarrollar una negación en el tiempo sin elaborar un arte positivo, un orden que debe ser destruido nuevamente. Por ello, las más grandes obras de la modernidad se detienen lo más posible, por una suerte de milagroso comportamiento, en el umbral de la Literatura, en ese estado vestibular donde el espesor de la vida es dado, estirado sin ser destruido, por el coronamiento de un orden de signos: como ejemplo está la primera persona de Proust, cuya obra entera tiende hacia un esfuerzo prolongado y retardado hacia la Literatura. Está Jean Cayrol que sólo accede a la novela en el final tardío de un soliloquio, como si el acto literario, en suprema ambigüedad, engendrara una creación consagrada por la sociedad sólo en el momento en que logra destruir la densidad existencial de una duración hasta allí carente de significado.

La Novela es una Muerte; transforma la vida en destino, el recuerdo en un acto útil y la duración en un tiempo dirigido y significativo. Pero esta transformación sólo puede darse ante los ojos de la sociedad. La sociedad impone la Novela, es decir un complejo de signos, como trascendencia y como Historia de una duración. Por la evidencia de su intención, captada en la claridad de los signos novelísticos, reconocemos el pacto que une con toda la solemnidad del arte, al escritor con la sociedad. El pretérito indefinido y la tercera persona de la Novela, no son más que ese gesto fatal con el cual el escritor señala la máscara que lleva. Toda la literatura puede decir: "*Larvatus prodeo*", me adelanto señalando mi máscara con mi mano. Ya se trate de la experiencia inhumana del poeta, que asu-

me la más grave de las rupturas, ya la mentira creíble del novelista, la sinceridad necesita aquí signos falsos, y evidentemente falsos, para durar y ser consumida. El producto, y finalmente la fuente de esta ambigüedad, es la escritura. Ese lenguaje especial cuyo uso da al escritor una función gloriosa pero vigilada, manifiesta una especie de servilismo invisible en los primeros pasos, que es propia de toda responsabilidad: la escritura, libre en sus comienzos, es finalmente el lazo que encadena el escritor a una Historia también encadenada: la sociedad lo marca con los signos claros del arte, con el objeto de arrastrarlo con más seguridad en su propia alienación.

¿EXISTE UNA ESCRITURA POÉTICA?

En la época clásica, la prosa y la poesía son magnitudes, su diferencia es mensurable; no están ni más ni menos alejadas que dos cifras distintas, contiguas como ellas, pero distintas por la diferencia misma de su cantidad. Si llamo prosa a un discurso mínimo, vehículo más económico del pensamiento, y si llamo a, b, c, a los atributos particulares del lenguaje, inútiles pero decorativos, como el metro, la rima o el ritual de las imágenes, toda la superficie de las palabras se encontrará en la doble ecuación de Monsieur Jourdain:

$$\text{Poesía} = \text{Prosa} + a + b + c$$
$$\text{Prosa} = \text{Poesía} - a - b - c$$

De donde la Poesía es siempre diferente de la Prosa. Pero no se trata de una diferencia de esencia sino de cantidad. No atenta a la unidad del lenguaje, que es un dogma clásico. Hay una dosificación diferente de las maneras de hablar según las ocasiones sociales, aquí prosa o elocuencia, allí poesía o preciosismo, todo un ritual mundano de las *expresiones*, pero siempre un lenguaje único que refleja las eternas categorías del espíritu. La poesía clásica era sentida como una variación ornamental de la prosa, el fruto de un *arte* (es decir de una técnica), nunca como un lenguaje diferente o como el producto de una sensibilidad particular. Toda poesía no es entonces más que la ecuación decorativa, alusiva o cargada, de una prosa virtual que yace en esencia y en potencia en cualquier modo de expresarse. "Poética", en la época clásica, no designa ninguna extensión, ningún espesor particular del sentimiento, ninguna coherencia, ningún universo separado, sino sólo la inflexión de una técnica verbal, la de "expresarse" según reglas más bellas, por lo tanto más sociales que las de la conversación, es decir proyectar fuera de un pensamiento interno que sale armado del Espíritu, una palabra socializada por la evidencia misma de su convención.

Sabemos que no quedan rastros de esta estruc-

tura en la poesía moderna, la que parte, no de Baudelaire sino de Rimbaud, salvo que se quieran retomar, según un modo tradicional modificado, los imperativos formales de la poesía clásica: los poetas instituyen en adelante su palabra como una Naturaleza cerrada, que reúne a un tiempo la función y la estructura del lenguaje. La Poesía ya no es una Prosa ornamentada o amputada de libertades. Es una cualidad irreductible y sin herencia. Ya no es atributo, es sustancia, y por consiguiente, puede muy bien renunciar a los signos, pues lleva en sí su naturaleza y no necesita señalar afuera su identidad: los lenguajes poéticos y prosaicos están suficientemente separados para poder prescindir de los signos de su alteridad.

Es más, las pretendidas relaciones entre el pensamiento y el lenguaje se invierten; en el arte clásico, un pensamiento ya formado engendra una palabra que lo "expresa" y lo "traduce". El pensamiento clásico es sin duración, la poesía clásica sólo posee la necesaria para su disposición técnica. Por lo contrario, en la poética moderna, las palabras producen una suerte de continuo formal del que emana poco a poco una densidad intelectual o sentimental imposible sin ellas; la palabra es entonces el tiempo denso de una gestación más espiritual, durante la cual el "pensamiento" es preparado, instalado poco a poco en el azar de las palabras. Esta suerte verbal, de la que caerá el fruto maduro de una significación, supone entonces un tiempo poético que ya no es el de una "fabricación", sino el de una aventura posible, el encuentro de un signo y de una intención. La Poesía moderna se opone al arte clásico por una diferencia que capta toda la estructura del lenguaje y que no deja entre esas dos poesías otro punto común que el de una misma intención sociológica.

La economía del lenguaje clásico (Prosa y Poesía) es relacional, es decir que las palabras son lo más abstractas posible en provecho de las relaciones. Ninguna palabra es densa por sí misma, es apenas el signo de una cosa y, mucho más, la vía de un vínculo. Lejos de sumergirse en una realidad interna consustancial a su designio, se extiende, apenas proferida, hacia otras palabras, formando una cadena superficial de intenciones. Una ojeada sobre el lenguaje matemático permitirá comprender quizá la naturaleza relacional de la prosa y de la poesía clásica: sabemos que en la escritura matemática no solamente cada cantidad está provista de un signo, sino también que las relaciones que ligan esas cantidades están transcriptas asimismo por medio de una marca operacional, de igualdad o de diferencia; podemos decir que todo el movimiento del continuo matemático proviene de una lectura explícita de esas relaciones. El lenguaje clásico está animado por un movimiento análogo, aunque evidentemente menos riguroso: sus "pa-

labras", neutralizadas, ausentadas por la apelación severa a una tradición que absorbe su frescura, huyen del accidente sonoro o semántico que concentraría en un punto el sabor del lenguaje y detendría el movimiento intelectual en provecho de una mal distribuida voluptuosidad. Lo continuo clásico es una sucesión de elementos de igual densidad, sometido a una misma presión emotiva a los cuales se les quita toda tendencia hacia una significación individual y como inventada. El léxico poético es un léxico de uso, no de invención: las imágenes son particulares corporativamente, no aisladamente, por costumbre, no por creación. La función del poeta clásico no es la de encontrar palabras nuevas, más densas o más deslumbrantes, es la de ordenar un protocolo antiguo, perfeccionar la simetría o la concisión de una relación, llevar o reducir el pensamiento al límite exacto de un metro. Los "concetti" clásicos son "concetti" de relaciones, no de palabras; es un arte de la expresión, no de la invención; aquí las palabras no reproducen, como más tarde —por una especie de altura violenta e inesperada— la profundidad y la singularidad de una experiencia; están tratadas en la superficie, según las exigencias de una economía elegante y decorativa. Nos fascinamos ante la formulación que las reúne, no ante su poder o su belleza propios.

Sin duda la palabra clásica no alcanza la perfección funcional de la red matemática: las relaciones no están manifestadas por signos especiales, sino sólo por accidentes de forma o de disposición. La retracción de las palabras, su alineación, realiza la naturaleza funcional del discurso clásico; utilizadas en un limitado número de relaciones siempre semejantes, las palabras clásicas se encaminan hacia un álgebra: la figura retórica, el clisé, son los instrumentos virtuales de una relación; perdieron su densidad en provecho de un estado más solidario del discurso; operan a modo de valencias químicas, dibujando un área verbal llena de conexiones simétricas, de estrellas y de nudos de las que surgen, sin tener nunca el descanso de un asombro, nuevas intenciones de significación. Las parcelas del discurso clásico apenas entregan su sentido, se transforman en vehículos o en anuncios, llevando siempre más lejos un sentido que no quiere depositarse en el fondo de una palabra, sino expandirse al modo de un gesto total de intelección, es decir de comunicación.

De ahí que la distorsión a la que Hugo intentó someter el alejandrino, el más relacional de todos los metros, contenga ya el porvenir de toda la poesía moderna, puesto que se trata de anonadar una intención de relaciones para sustituirla por una explosión de palabras. En efecto, la poesía moderna, ya que es necesario oponerla a la poesía clásica y a toda prosa, destruye la naturaleza espontáneamente funcional del lenguaje y sólo deja subsistir los fundamentos lexicales. Con-

labras", neutralizadas, ausentadas por la apelación severa a una tradición que absorbe su frescura, huyen del accidente sonoro o semántico que concentraría en un punto el sabor del lenguaje y detendría el movimiento intelectual en provecho de una mal distribuida voluptuosidad. Lo continuo clásico es una sucesión de elementos de igual densidad, sometido a una misma presión emotiva a los cuales se les quita toda tendencia hacia una significación individual y como inventada. El léxico poético es un léxico de uso, no de invención: las imágenes son particulares corporativamente, no aisladamente, por costumbre, no por creación. La función del poeta clásico no es la de encontrar palabras nuevas, más densas o más deslumbrantes, es la de ordenar un protocolo antiguo, perfeccionar la simetría o la concisión de una relación, llevar o reducir el pensamiento al límite exacto de un metro. Los "concetti" clásicos son "concetti" de relaciones, no de palabras; es un arte de la expresión, no de la invención; aquí las palabras no reproducen, como más tarde —por una especie de altura violenta e inesperada— la profundidad y la singularidad de una experiencia; están tratadas en la superficie, según las exigencias de una economía elegante y decorativa. Nos fascinamos ante la formulación que las reúne, no ante su poder o su belleza propios.

Sin duda la palabra clásica no alcanza la perfección funcional de la red matemática: las

relaciones no están manifestadas por signos especiales, sino sólo por accidentes de forma o de disposición. La retracción de las palabras, su alineación, realiza la naturaleza funcional del discurso clásico; utilizadas en un limitado número de relaciones siempre semejantes, las palabras clásicas se encaminan hacia un álgebra: la figura retórica, el clisé, son los instrumentos virtuales de una relación; perdieron su densidad en provecho de un estado más solidario del discurso; operan a modo de valencias químicas, dibujando un área verbal llena de conexiones simétricas, de estrellas y de nudos de las que surgen, sin tener nunca el descanso de un asombro, nuevas intenciones de significación. Las parcelas del discurso clásico apenas entregan su sentido, se transforman en vehículos o en anuncios, llevando siempre más lejos un sentido que no quiere depositarse en el fondo de una palabra, sino expandirse al modo de un gesto total de intelección, es decir de comunicación.

De ahí que la distorsión a la que Hugo intentó someter el alejandrino, el más relacional de todos los metros, contenga ya el porvenir de toda la poesía moderna, puesto que se trata de anonadar una intención de relaciones para sustituirla por una explosión de palabras. En efecto, la poesía moderna, ya que es necesario oponerla a la poesía clásica y a toda prosa, destruye la naturaleza espontáneamente funcional del lenguaje y sólo deja subsistir los fundamentos lexicales. Con-

serva de las relaciones sólo el movimiento, su música, no su verdad. La Palabra estalla debajo de una línea de relaciones vaciadas, la gramática es desprovista de su finalidad, se hace prosodia, ya no es más que una inflexión que dura para presentar la Palabra. Las relaciones no están suprimidas totalmente, son cotos cerrados, parodia de relaciones y esa nada es necesaria pues la densidad de la Palabra debe elevarse fuera de un encantamiento vacío, como un ruido y un signo sin fondo, como un "furor y un misterio".

En el lenguaje clásico, las relaciones arrastran la palabra y la llevan inmediatamente hacia un sentido siempre proyectado; en la poesía moderna, las relaciones sólo son extensiones de la palabra, la Palabra es "morada", está implantada como origen en la prosodia de las funciones, comprendidas pero ausentes. Aquí las relaciones fascinan, la Palabra alimenta y colma, como el súbito develamiento de una verdad; decir que esta verdad es de orden poético, es sólo decir que la Palabra poética nunca puede ser falsa porque es total; brilla con una infinita libertad y se apresta a irradiar hacia miles de relaciones inciertas y posibles. Abolidas las relaciones fijas, la palabra sólo tiene un proyecto vertical, es como un bloque, un pilar que se hunde en una totalidad de sentido, de reflejos y de remanencias: es signo erguido. La palabra poética es aquí un acto sin pasado inmediato, un acto sin entornos, y que sólo propone la sombra espesa de los

reflejos de toda clase que están vinculados con ella. Así, bajo cada Palabra de la poesía moderna yace una suerte de geología existencial en la que se reúne el contenido total del Sustantivo, y no su contenido electivo como en la prosa o en la poesía clásica. La Palabra ya no está encaminada *de antemano* en la intención general de un discurso socializado; el consumidor de poesía, privado de la guía de las relaciones selectivas, desemboca en la Palabra, frontalmente, y la recibe como una cantidad absoluta acompañada de todos sus posibles. La Palabra es aquí enciclopédica; contiene simultáneamente todas las acepciones entre las que un discurso relacional hubiera impuesto una elección. Realiza, pues, un estado posible sólo en el diccionario o en la poesía, donde el sustantivo puede vivir privado de su artículo[1], llevado a una suerte de estado cero, grávido a la vez de todas las especificaciones pasadas y futuras. Aquí la palabra tiene una forma genérica, es una categoría. Cada palabra poética es así un objeto inesperado, caja de Pandora de la que salen todas las categorías del lenguaje; es producido y consumido con particular curiosidad, especie de gula sagrada. Esta Hambre de la Palabra, común a toda la poesía moderna, hace de la palabra poética una palabra terrible e inhumana. Instituye un discurso lleno de agujeros y de luces, lleno de ausencias y de signos

[1] En francés el sustantivo nunca puede darse aislado de su artículo. *(N. del T.)*

superalimenticios, sin previsión y sin permanencia de intención y por ello, tan opuesto a la función social del lenguaje, que la simple apelación a una palabra discontinua abre la vía a todas las sobrenaturalezas.

En efecto, qué significa la economía racional del lenguaje clásico sino que la Naturaleza está llena, es posible, sin frutos y sin sombras, enteramente sometida a las astucias de la palabra. El lenguaje clásico siempre se reduce a un contenido persuasivo, postula el diálogo, instituye un universo en el que los hombres no están solos, donde las palabras nunca tienen el peso terrible de las cosas, donde la palabra es siempre encuentro con el otro. El lenguaje clásico es portador de euforia porque es un lenguaje inmediatamente social. No hay género, escrito clásico, que no suponga un consumo colectivo y como hablado; el arte literario clásico es un objeto que circula entre personas reunidas por la clase a la que pertenecen, es un producto concebido para la trasmisión oral, para un consumo regulado según las contingencias mundanas: es esencialmente un lenguaje hablado, a pesar de su severa codificación.

Por el contrario vimos que la poesía moderna destruía las relaciones del lenguaje y llevaba el discurso a fijaciones de palabras. Esto implica un trastrocamiento en el conocimiento de la Naturaleza. La discontinuidad del nuevo lenguaje poético instituye una Naturaleza interrumpida que sólo se revela por bloques. En el mismo momento en que la supresión de las funciones oscurece los lazos del mundo, el objeto toma un lugar privilegiado en el discurso: la poesía moderna es una poesía objetiva. La Naturaleza se transforma en un discontinuo de objetos solitarios y terribles porque sólo tienen lazos virtuales; nadie elige para ellos un sentido privilegiado o un empleo o un servicio, nadie les impone una jerarquía, nadie los *reduce* a la significación de un comportamiento mental o de una intención, es decir, finalmente, de una ternura. El estallido de la palabra poética instituye entonces un objeto absoluto; la Naturaleza se hace sucesión de verticalidades, el objeto se yergue de golpe, lleno de sus posibles: no puede sino jalonar un mundo no colmado y por ello, terrible. Esas palabras-objetos sin lazos, adornadas con toda la violencia de su estallido, cuya vibración puramente mecánica alcanza curiosamente a la palabra siguiente pero se desvanece en seguida, esas palabras poéticas excluyen a los hombres: no hay humanismo poético de la modernidad: este discurso erguido es un discurso lleno de terror, es decir que pone al hombre en unión, no con los otros hombres, sino con las imágenes más inhumanas de la Naturaleza; el cielo, el infierno, lo sagrado, la infancia, la locura, la materia pura, etcétera.

En ese instante puede difícilmente hablarse de escritura poética, pues se trata de un len-

guaje cuya violenta autonomía destruye todo alcance ético. El gesto oral apunta aquí a modificar a la Naturaleza, es una demiurgia; no es una actitud de la conciencia, sino un acto de coerción. Tal es por lo menos el lenguaje de los poetas modernos que van hasta el final de sus intenciones y asumen la Poesía no como un ejercicio espiritual, un estado de ánimo o una toma de posición, sino como el esplendor y la frescura de un lenguaje soñado. Para estos poetas es tan vano hablar de escritura como de sentimiento poético. La poesía moderna, en su absoluto, en un Char por ejemplo, está más allá de ese tono difuso, de esa *aura* preciosa, que son, ellos, una escritura y lo que se llama normalmente el sentimiento poético. No hay objeción en hablar de una escritura poética con respecto de los clásicos y de sus epígonos, o aun de la prosa a la manera de las *Nourritures Terrestres*, donde la Poesía es verdaderamente una cierta ética del lenguaje. La escritura, aquí como allá, absorbe el estilo, y es posible imaginar que para los hombres del siglo XVII no era fácil establecer una diferencia *inmediata*, y sobre todo de orden poético, entre Racine y Pradon, como tampoco es fácil para un lector moderno juzgar a los poetas contemporáneos que utilizan la misma escritura poética, uniforme e indecisa, porque para ellos la poesía es un *clima*, es decir, esencialmente una convención del lenguaje. Pero cuando el lenguaje poético pone radicalmente

en cuestión a la Naturaleza por el solo efecto de su estructura, sin recurrir al contenido del discurso y sin detenerse en el descanso de una ideología, ya no hay escritura, sólo hay estilos a través de los cuales el hombre se vuelve por completo y afronta el mundo objetivo sin pasar por ninguna de las figuras de la Historia o de la sociabilidad.

PARTE II

TRIUNFO Y RUPTURA DE LA ESCRITURA BURGUESA

En la Literatura pre-clásica existe la apariencia de una pluralidad de escrituras; pero esta variedad parece mucho menos importante si se plantean los problemas de lenguaje en términos de estructura y ya no en términos de arte. Estéticamente, el siglo XVI y el comienzo del XVII muestran una variada abundancia de lenguajes literarios, porque los hombres están todavía inmersos en el conocimiento de la Naturaleza y no en la expresión de la esencia humana; de este modo la escritura enciclopédica de Rabelais, o la escritura preciosista de Corneille —para señalar sólo momentos típicos— tienen como forma común, un lenguaje en el que el ornamento es todavía ritual, pero que constituye de por sí un procedimiento de investigación aplicado a toda la extensión del mundo. Es lo que da a esta escritura pre-clásica aspecto de sutileza y euforia de libertad. Para un lector moderno la impresión de variedad es tanto más fuerte, puesto que la lengua parece estar ensayando todavía estruc-

turas inestables y no haber fijado definitivamente el espíritu de su sintaxis y las leyes de acrecentamiento del vocabulario. Para retomar la distinción entre "lengua" y "escritura" podría decirse que hasta 1650, la Literatura francesa todavía no había superado la problemática de la lengua y por eso mismo ignoraba la escritura. En efecto, mientras la lengua duda de su estructura misma, toda moral del lenguaje es imposible; la escritura sólo aparece en el momento en que la lengua, constituida nacionalmente se transforma en una suerte de negatividad, en un horizonte que separa lo prohibido de lo permitido, sin plantearse problemas sobre los orígenes o las justificaciones de este tabú. Al crear una razón intemporal de la lengua, los gramáticos clásicos liberaron a los franceses de todo problema lingüístico, y esa lengua depurada hizo escritura, es decir, un valor del lenguaje dado inmediatamente como universal en virtud de las coyunturas históricas.

La diversidad de los "géneros" y el movimiento de estilos dentro del dogma clásico son datos estéticos, no de estructura; ni uno ni otro deben ilusionarnos: se trata de una escritura única a la vez instrumental y ornamental, de la que dispuso la sociedad francesa durante el tiempo en que la ideología burguesa se hizo conquistadora y triunfante. Escritura instrumental, que la forma se suponía al servicio del fondo como una ecuación algebraica está al servicio

un acto operatorio; ornamental, ya que este instrumento se hallaba decorado por accidentes exteriores a su función, tomados sin reparos de la Tradición, es decir que esta escritura burguesa, retomada por distintos escritores, jamás provocaba repulsión por su herencia, puesto que era sólo un decorado feliz en el que se erguía el acto del pensamiento. Sin duda los escritores clásicos conocieron también una problemática de la forma, pero el debate no se refería de ninguna manera a la variedad y al sentido de las escrituras y menos aún a la estructura del lenguaje; solamente se cuestiona la retórica, es decir el orden del discurso pensado según una finalidad persuasiva. A la singularidad de la escritura burguesa correspondía por lo tanto la pluralidad de las retóricas e inversamente, en el momento en que los tratados de retórica perdieron su interés, hacia mediados del siglo XIX, la escritura clásica perdió su universalidad y nacieron las escrituras modernas.

Esta escritura clásica es evidentemente una escritura de clase. Nacida en el siglo XVII en el grupo directamente cercano al poder, formada a fuerza de decisiones dogmáticas, depurada rápidamente de todos los procedimientos gramaticales que hubiera podido elaborar la subjetividad espontánea del hombre popular y dirigida por el contrario hacia un trabajo de definición, la escritura burguesa se consideró primeramente, con el cinismo habitual de los primeros triunfos

políticos, como la lengua de una clase minoritaria y privilegiada; en 1647 Vaugelas recomienda la escritura clásica como un estado de hecho no de derecho; la claridad es todavía de uso solamente en la corte. Por el contrario, en 1660, en la gramática de Port-Royal por ejemplo, la lengua clásica reviste las características de lo universal, y la claridad se hace valor. De hecho la claridad es un atributo puramente retórico, no es una cualidad general del lenguaje, posible en todo lugar y tiempo, sino sólo el apéndice ideal de cierto discurso, el mismo que está sometido a una intención permanente de persuasión. Porque la pre-burguesía de la época monárquica y la burguesía posrevolucionaria utilizando una misma escritura desarrollaron una mitología esencialista del hombre, la escritura clásica una y universal, abandonó toda integridad en provecho de un continuo del que cada parcela era *elección*, es decir eliminación radical de cualquier posible del lenguaje. La autoridad política, el dogmatismo del Espíritu y la unidad del lenguaje clásico son por tanto figuras de un mismo movimiento histórico.

Por ello no hay que asombrarse si la Revolución no cambió en nada la escritura burguesa y que sólo haya una ligera diferencia entre la escritura de un Fenelón y la de un Merimée. Y que la ideología burguesa duró, sin fisuras, hasta 1848, sin conmoverse en lo más mínimo al paso de una Revolución que daba a la burguesía

el poder político y social y de ninguna manera el poder intelectual que controlaba desde hacía tiempo. De Laclos a Stendhal, la escritura burguesa sólo tuvo que retomarse y continuarse más allá del corto período de disturbios. Y la revolución romántica, tan nominalmente inclinada a enturbiar la forma, conservó cuidadosamente la escritura de su ideología. El lastre arrojado al mezclar géneros y palabras le permitió preservar lo esencial del lenguaje clásico, la instrumentalidad: sin duda un instrumento cada vez más "presente" (en especial en Chateaubriand), pero finalmente un instrumento utilizado sin altura e ignorando toda la soledad del lenguaje. Sólo Hugo, sacando de las dimensiones carnales de su duración y de su espacio una temática verbal particular que ya no podía leerse en la perspectiva de una tradición, sino en relación al formidable revés de su propia existencia, sólo Hugo, por el peso de su estilo, pudo presionar la escritura clásica y ponerla en vísperas de un estallido. De tal modo el desprecio de Hugo sigue avalando la misma mitología formal, a cuyo abrigo aparece siempre la misma escritura dieciochesca, testigo de los fastos burgueses y que sigue siendo la norma del francés de buen tono, lenguaje cercado, separado de la sociedad por todo el espesor del mito literario, especie de escritura sagrada retomada indiferentemente por los más diversos escritores como ley austera o

placer sensual, tabernáculo de ese prodigioso misterio: la Literatura francesa.

Pero los años cercanos a 1850 muestran la conjunción de tres grandes hechos históricos nuevos: la violenta modificación de la demografía europea; la sustitución de la industria textil por la metalúrgica, es decir el nacimiento del capitalismo moderno: la secesión (comenzada en las jornadas de junio del 48) de la sociedad francesa en tres clases enemigas, es decir la ruina definitiva de las ilusiones del liberalismo. Estas coyunturas arrojan a la burguesía a una nueva situación histórica. Hasta ese entonces la ideología burguesa daba la medida de lo universal, lo llenaba sin discusión; el escritor burgués, único juez de la desgracia de los otros hombres, al no tener frente a sí ningún otro a quien mirar, no se encontraba desgarrado entre su condición social y su vocación intelectual. En adelante esa misma ideología sólo aparece como una ideología entre otras posibles; lo universal se le escapa, sólo puede superarse condenándose; el escritor se vuelve prisionero de una ambigüedad en la que su conciencia ya no recubre exactamente su condición. Nace así una tragicidad de la Literatura.

En ese momento comienzan a multiplicarse las escrituras. En adelante, cada una, la trabajada, la populista, la neutra, la hablada, se quiere el acto inicial por el que el escritor asume o

rechaza su condición burguesa. Cada una es un intento de respuesta a una problemática órfica de la Forma moderna: la de los escritores sin Literatura. Desde hace cien años, Flaubert, Mallarmé, Rimbaud, los Goncourt, los Surrealistas Queneau, Sartre, Blanchot o Camus, dibujaron —dibujan todavía— ciertas vías de integración, de estallido o de naturalización del lenguaje literario; pero su precio no es una determinada aventura de la forma, tal logro del trabajo retórico o tal audacia del vocabulario. Cada vez que el escritor traza un complejo de palabras, pone en tela de juicio la existencia misma de la Literatura; lo que se lee en la pluralidad de las escrituras modernas, es el callejón sin salida de su propia Historia.

EL ARTESANADO DEL ESTILO

"La forma cuesta cara" decía Valéry cuando le preguntaban por qué no publicaba sus cursos del Colegio de Francia. Sin embargo, durante toda una época, la del triunfo de la escritura burguesa, la forma costaba más o menos lo mismo que el pensamiento; sin duda se cuidaba su economía, su eufemia, pero la forma costaba menos en la medida en que el escritor utilizaba un instrumento ya formado cuyos mecanismos se transmitían intactos sin obsesión de novedad; la forma no era objeto de propiedad; la univer-

salidad del lenguaje clásico provenía del hecho de que el lenguaje era un bien común y sólo el pensamiento era alcanzado por la alteridad. Podría decirse que en ese tiempo la forma tenía valor de uso.

Pero vimos que hacia 1850 comienza a plantearse a la Literatura un problema de justificación: la escritura se busca excusas; pero precisamente porque la sombra de una duda comienza a elevarse con respecto a su uso, toda una clase de escritores preocupados por asumir a fondo la responsabilidad de la tradición, va a sustituir el valor de uso de la escritura con un valor-trabajo. Se salvará a la escritura, no en función de su finalidad, sino por el trabajo que cuesta. Comienza entonces a elaborarse una imaginería del escritor-artesano que se encierra en un lugar legendario, como el obrero en el taller, y desbasta, pule, talla y engarza su forma, exactamente como un lapidario hace surgir el arte de la materia pasando en este trabajo horas regulares de soledad y de esfuerzo: escritores como Gautier (impecable maestro de las Bellas-Letras), Flaubert (afinando sus frases en Croisset), Valéry (en su pieza, muy de mañana), o Gide (parado frente a su pupitre como frente a un banco de trabajo), forman una suerte de corporación de las Letras francesas donde el trabajo de la forma constituye el signo y la propiedad de la corporación. Este valor-trabajo remplaza un poco el valor-genialidad; hay una especie de coquetería en decir que se trabaja mucho y mucho tiempo la forma; se crea incluso un preciosismo de la concisión (trabajar una materia en general es cortar parte de ella), opuesto a cierto preciosismo barroco (el de Corneille por ejemplo); uno expresa un conocimiento de la Naturaleza que implica una ampliación del lenguaje; el otro, tratando de producir un estilo literario aristocrático, instala las condiciones de una crisis histórica que aparecerá cuando la finalidad estética no alcance para justificar la convención de ese lenguaje anacrónico, es decir el día en que la Historia postule una evidente separación entre la vocación social del escritor y el instrumento que le transmite la tradición.

Flaubert, con más orden, fundó esta escritura artesanal. Antes de él, lo burgués aparecía como pintoresco o exótico; la ideología burguesa daba la medida de lo universal y pretendiendo fundar la existencia de un hombre puro, podía considerar al burgués con euforia como un inconmensurable espectáculo de sí misma. Para Flaubert el estado burgués es un mal incurable que se adhiere al escritor y que sólo puede ser tratado asumiéndolo en la lucidez —lo que es propio de un sentimiento trágico. Esta Necesidad burguesa, que pertenece a Frédéric Moreau, a Emma Bovary, a Bouvard y a Pécuchet, exige, desde el instante en que se la soporta de frente, un arte igualmente portador de una

necesidad, armado de una Ley. Flaubert fundó una escritura normativa que contiene, paradójicamente, las reglas técnicas de un pathos. Por un lado construye un relato por sucesión de esencias, no según un orden fenomenológico (como lo hará Proust); fija los tiempos verbales en un empleo convencional, para que actúen a modo de *signos* de la Literatura, como un arte que previniera de su artificialidad; elabora un ritmo escrito, creador de una especie de sortilegio que, lejos de las normas de la elocuencia, alcanzaría a un sexto sentido, puramente literario, interior a los productores y a los consumidores de la Literatura. Y por otra parte, este código del trabajo literario, esta suma de ejercicios relativos a la labor del escritor defienden una sabiduría, si se quiere, y también una tristeza, una franqueza, ya que el arte de Flaubert se adelanta mostrando su máscara con el dedo. Esta codificación gregoriana del lenguaje apuntaba, si no a reconciliar al escritor con una condición universal, por lo menos a darle la responsabilidad de su forma, a transformar la escritura dada por la Historia, en un *arte*, es decir en una convención clara, en un pacto sincero que permita al hombre ocupar una situación familiar en una naturaleza todavía confusa. El escritor da a la sociedad un arte declarado, visible a todos en sus normas, y en cambio de ello la sociedad puede aceptar al escritor. De tal modo Baudelaire quería unir

el admirable prosaísmo de su poesía a Gautier, como a una especie de fetiche de la forma *trabajada*, situada sin duda fuera del pragmatismo de la actividad burguesa y sin embargo insertada en un orden de trabajos familiares, controlada por la sociedad que reconocía en ella, no sus sueños, sino sus métodos. Ya que la Literatura no podía ser vencida a partir de sí misma, ¿no era acaso mejor aceptarla abiertamente y, condenado a la prisión literaria, hacer un "buen trabajo"? La flaubertización de la escritura es de este modo el rescate general de los escritores, sea que los menos exigentes se entreguen sin problemas, sea que los más puros retornen a ella, como al reconocimeinto de una condición fatal.

ESCRITURA Y REVOLUCIÓN

El artesanado del estilo produjo una sub-escritura, derivada de Flaubert, pero adaptada a los designios de la escuela naturalista. La escritura de Maupassant, de Zola y de Daudet, que podría llamarse escritura realista, es una combinación de los signos formales de la Literatura (pretérito indefinido, estilo indirecto, ritmo escrito) y de los signos no menos formales del realismo (palabras sacadas de los lenguajes populares, malas palabras, dialectales, etc.), de tal manera que ninguna escritura es más arti-

ficial que la que pretendió pintar a la Naturaleza más de cerca. Sin duda el fracaso no se encuentra sólo en el nivel de la forma, sino también en el de la teoría: existe en la estética naturalista una convención de lo real como existe una fabricación de la escritura. Lo paradójico se halla en que la humillación de los temas no implicó una retracción de la forma. La escritura neutra es un hecho tardío, será inventada mucho después del realismo, por autores como Camus y menos bajo efectos de una estética del refugio que por la búsqueda de una escritura finalmente inocente. La escritura realista está muy lejos de ser neutra, por el contrario está cargada de los signos más espectaculares de su fabricación.

De tal modo, degradándose, abandonando la exigencia de una Naturaleza verbal francamente extraña a lo real, sin pretender sin embargo reencontrar el lenguaje de la Naturaleza social —como hará Queneau— la escuela naturalista produjo paradójicamente un arte mecánico que significó la convención literaria con una ostentación hasta entonces desconocida. La escritura flaubertiana elaboraba poco a poco un encantamiento, es todavía posible perderse en la lectura de Flaubert como en una naturaleza llena de voces segundas donde los signos persuaden más que expresan; la escritura realista no puede nunca convencer; está condenada únicamente a pintar en virtud de ese dogma dualista

que quiere que no haya sino una sola forma óptima para "expresar" una realidad inerte como un objeto y sobre la cual el escritor sólo tendría el poder de acomodar los signos por medio de su arte.

Estos autores sin estilo —Maupassant, Zola, Daudet y sus epígonos— practicaron una escritura que fue para ellos refugio y exposición de operaciones artesanales que imaginaban haber arrojado de una estética puramente pasiva. Se conocen las declaraciones de Maupassant con respecto al trabajo de la forma y todos los procedimientos ingenuos de la Escuela, gracias a los cuales la frase natural se transforma en frase artifical destinada a testimoniar de una finalidad puramente literaria, es decir, aquí, del trabajo que supone. Sabemos que en la estilística de Maupassant, la intención del arte está reservada a la sintaxis, el léxico debe quedar más acá de la Literatura. Escribir bien —en adelante el único signo del hecho literario— es cambiar ingenuamente un complemento de lugar, "valorizar" una palabra, creyendo con eso obtener un ritmo "expresivo". Pero la expresividad es un mito: no es sino la convención de la expresividad.

Esta escritura convencional siempre fue terreno predilecto para la crítica escolar que mide el precio de un texto según el trabajo que costó. Y nada más espectacular que ensayar combinaciones de complementos, como un obrero que

coloca una pieza delicada. La escuela admira en la escritura de un Maupassant o de un Daudet, un signo literario finalmente separado de su contenido que pone sin ambigüedad a la Literatura como una categoría sin relación con otros lenguajes y por ello instituye una inteligibilidad ideal de las cosas. Entre un proletariado excluido de toda cultura y una "intelligentsia" que ya comenzó a cuestionar la Literatura, la clientela media de las escuelas primarias y secundarias, es decir, grosso modo, la pequeña burguesía, encontrará en la escritura artístico-realista —de la que en buena parte se hacen las novelas comerciales— la imagen privilegiada de una Literatura que tiene todos los signos deslumbrantes e inteligibles de su identidad. Aquí la función del escritor no es tanto la de crear una obra sino la de entregar una Literatura que se vea desde lejos.

Esta escritura pequeño-burguesa fue retomada por los escritores comunistas, porque, momentáneamente, las normas artísticas del proletariado no pueden ser distintas de las de la pequeña-burguesía (hecho por lo demás conforme con la doctrina), y porque el dogma del realismo socialista obliga fatalmente a una escritura convencional, encargada de señalar bien visiblemente un contenido incapaz de imponerse sin una forma que lo identifique. Se comprende entonces la paradoja según la cual la escritura comunista multiplica los signos más burdos de

la Literatura y lejos de romper con una forma, en definitiva típicamente burguesa —al menos en el pasado—, sigue asumiendo sin reservas las preocupaciones formales del arte de escribir pequeño-burgués (por lo demás acreditado ante el público comunista por las redacciones de la escuela primaria).

El realismo socialista francés retomó por lo tanto la escritura del realismo burgués, mecanizando desenfadadamente todos los signos intencionales del arte. Veamos por ejemplo algunas líneas de una novela de Garaudy: "... el busto inclinado, lanzado con cuerpo y alma en el teclado de la linotipo... la alegría cantaba en sus músculos, sus dedos bailaban, livianos y poderosos... el vapor envenenado de antimonio... hacía latir sus sienes y golpear sus arterias, haciendo más ardientes su fuerza, su rabia y su exaltación." Aquí nada se da sin metáfora ya que es necesario señalar pesadamente al lector que "está bien escrito" (es decir que consume Literatura). Estas metáforas que captan el más ínfimo verbo, no entran en modo alguno en la intención de un humor que intentara transmitir la singularidad de una sensación, sino que son solamente una marca literaria que sitúa un lenguaje como una etiqueta informa sobre un precio.

"Escribir a máquina", "latir" (hablando de la sangre) o "ser feliz por vez primera", es lenguaje real, no lenguaje realista; para que

haya Literatura es necesario escribir, "teclear" la linotipo, "las arterias golpeaban" o "abrazaba el primer minuto feliz de su vida". La escritura realista, por tanto, sólo puede desembocar en un Preciosismo. Garaudy escribe: "Después de cada línea, el frágil brazo de la linotipo quitaba su pizca de matrices danzarinas" o: "Cada caricia de sus dedos despierta y hace temblar el carillón alegre de las matrices de cobre que caen en las ranuras como una lluvia de notas agudas". Es la jerga de Cathos y de Magdelon.

Evidentemente hay que tener en cuenta la mediocridad; en el caso de Garaudy es inmensa. En André Stil encontraremos procedimientos mucho más discretos y que sin embargo no escapan a las reglas de la escritura artístico-realista. La metáfora aquí no quiere ser más que un clisé más o menos integrado en el lenguaje real y que señala la Literatura sin grandes problemas: "claro como el agua", "manos apergaminadas por el frío", etc.; el preciosismo está relegado del léxico a la sintaxis, es la artificial disposición de los complementos, como en Maupassant, la que impone la Literatura ("con una mano, levanta las rodillas, doblada en dos"). Este lenguaje, saturado de convención, sólo entrega lo real entrecomillado: se emplean palabras populistas, giros relajados en medio de una sintaxis puramente literaria: "Es cierto, alborota curiosamente, el viento", o mejor aún: "En pleno viento, boinas y gorros sacudidos sobre los ojos, se miran con bastante curiosidad" (el familiar "bastante" sucede a un participio absoluto, figura totalmente desconocida en el lenguaje hablado). Por supuesto, es necesario dejar aparte el caso de Aragón, cuya herencia literaria es muy distinta, y que prefiere dar a su escritura realista un ligero tinte dieciochesco, mezclando en algo Laclos con Zola.

Quizás haya en esa correcta escritura de revolucionarios, el sentimiento de la impotencia para crear ya una escritura. Quizá también sólo los escritores burgueses puedan sentir el compromiso de la escritura burguesa: el estallido del lenguaje literario fue un hecho de conciencia y no un hecho revolucionario. Sin duda la ideología stalinista impone el terror a toda problemática, incluso, y sobre todo, revolucionaria: en definitiva la escritura burguesa es considerada menos peligrosa que su cuestionamiento. De tal modo los escritores comunistas son los únicos en defender imperturbablemente una escritura burguesa que los escritores burgueses condenaron hace tiempo, en el momento en que la sintieron comprometida con las imposturas de su propia ideología, es decir en el momento en que el marxismo se encontró justificado.

LA ESCRITURA Y EL SILENCIO

La escritura artesanal, situada en el interior del patrimonio burgués, no perturba ningún orden; imposibilitado de librar otros combates, el escritor posee una pasión que basta para justificarlo: engendrar la forma. Si renuncia a la liberación de un nuevo lenguaje literario, puede por lo menos reforzar el antiguo, cargarlo de intenciones, de preciosismos, de esplendores, de arcaísmos, crear una lengua rica y mortal. Esta gran escritura tradicional, la de Gide, Valéry, Montherlant, incluso Breton, significa que la forma, en su pesadez, en su excepcional drapeado, es un valor trascendente a la Historia, tal como puede serlo el lenguaje ritual de los sacerdotes.

Otros escritores pensaron que podían exorcisar esta escritura sagrada dislocándola; atacaron entonces el lenguaje literario, hicieron estallar a cada instante el renaciente envoltorio de los clisés, de los hábitos, del pasado formal del escritor; en el caos de las formas, en el desierto de las palabras, pensaron alcanzar un objeto absolutamente privado de Historia, reencontrar la frescura de un estado nuevo del lenguaje. Pero estas perturbaciones acaban por excavar sus propias huellas, por crear sus propias leyes. Las Bellas Letras amenazan todo lenguaje que no está fundado meramente sobre la palabra social.

Huyendo cada vez más frente a una sintaxis desordenada, la desintegración del lenguaje sólo puede conducir a un silencio de la escritura. La agrafia final de Rimbaud o de algunos surrealistas —por ello caídos en el olvido—, el sumergirse conmovedor de la Literatura, muestra que para ciertos escritores, el lenguaje, primero y último escape del mito literario, recompone finalmente aquello de lo que intentaban huir, que no hay escritura que se conserve revolucionaria y que todo silencio de la forma sólo escapa a la impostura por un mutismo completo. Mallarmé, una especie de Hamlet de la escritura, expresa cabalmente ese momento frágil de la Historia en el que el lenguaje literario se conserva únicamente para cantar mejor su necesidad de morir. La agrafia tipográfica de Mallarmé quiere crear alrededor de las palabras enrarecidas, una zona de vacío en la que la palabra, liberada de sus armonías sociales y culpables, felizmente ya no resuena. El vocablo, disociado de la impureza de los clisés habituales, de los reflejos técnicos del escritor, se hace entonces plenamente irresponsable de todos los contextos posibles; se acerca a un acto breve, singular, cuya matidez afirma una soledad, por tanto, una inocencia. Este arte tiene la estructura del suicidio: el silencio es en él como un tiempo poético homogéneo que se injerta entre dos capas y hace estallar la palabra menos como el jirón de un criptograma que como luz, vacío, destrucción,

libertad. (Sabemos cuánto le debe a Maurice Blanchot la hipótesis de un Mallarmé destructor del lenguaje.) El lenguaje mallarmeano es Orfeo que no puede salvar lo que ama sino renunciando a ello, y que sin embargo apenas si se da vuelta; Literatura llevada a las puertas de la Tierra prometida, es decir a las puertas de un mundo sin Literatura, del que los escritores debieran testimoniar.

En el mismo esfuerzo por liberar el lenguaje literario, se da otra solución: crear una escritura blanca, libre de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado del lenguaje. Una comparación tomada de la lingüística quizá pueda dar cuenta de este hecho nuevo: sabemos que algunos lingüistas establecen entre los dos términos de una polaridad (singular-plural, pretérito-presente), la existencia de un tercer término, término neutro, o término-cero, así, entre el modo subjuntivo y el imperativo, el indicativo aparece como una forma no modal. Guardando las distancias, la escritura en su grado cero es en el fondo una escritura indicativa o si se quiere amodal; sería justo decir que se trata de una escritura de periodista si, precisamente el periodismo no desarrollara por lo general formas optativas o imperativas (es decir patéticas). La nueva escritura neutra se coloca en medio de esos gritos y de esos juicios sin participar de ellos; está hecha precisamente de su ausencia pero es una ausencia total, no implica ningún

refugio, ningún secreto; no se puede decir que sea una escritura impasible; es más bien una escritura inocente. Se trata aquí de superar la Literatura entregándose a una especie de lengua básica, igualmente alejada de las lenguas vivas y del lenguaje literario propiamente dicho. Esa palabra transparente, inaugurada por *El extranjero* de Camus, realiza un estilo de la ausencia que es casi una ausencia ideal de estilo; la escritura se reduce pues a un modo negativo en el cual los caracteres sociales o míticos de un lenguaje se aniquilan en favor de un estado neutro e inerte de la forma; el pensamiento conserva así toda su responsabilidad, sin cubrirse con un compromiso accesorio de la forma en una Historia que no le pertenece. Si la escritura de Flaubert contiene una Ley, si la de Mallarmé postula un silencio, si otras, la de Proust, Céline, Queneau, Prévert, cada cual a su modo, se fundan en la existencia de una naturaleza social, si todas estas escrituras implican una opacidad de la forma, suponen una problemática del lenguaje y de la sociedad (estableciendo la palabra como un objeto que debe ser tratado por un artesano, un mago o un escribiente, no por un intelectual) la escritura neutra recupera realmente la condición primera del arte clásico: la instrumentalidad. Pero esta vez el instrumento formal ya no está al servicio de una ideología triunfante; es el modo de una nueva situación del escritor, es el modo de existir de un silencio; pierde volun-

tariamente toda apelación a la elegancia o a la ornamentación, pues estas dos dimensiones introducirían nuevamente el Tiempo en la escritura, es decir, una potencia derivante, portadora de Historia. Si verdaderamente la escritura es neutra, si el lenguaje, en vez de ser un acto molesto e indomable, alcanza el estado de una ecuación pura sin más espesor que un álgebra frente al hueco del hombre, entonces la Literatura está vencida, la problemática humana descubierta y entregada sin color, el escritor es, sin vueltas, un hombre honesto. Por desgracia, nada es más infiel que una escritura blanca; los automatismos se elaboran en el mismo lugar donde se encontraba anteriormente una libertad, una red de formas endurecidas limita cada vez más el frescor primitivo del discurso, una escritura renace en lugar de un lenguaje indefinido. El escritor, al acceder a lo clásico, se vuelve epígono de su creación primitiva, la sociedad hace de su escritura un modo y lo devuelve prisionero de sus propios mitos formales.

LA ESCRITURA Y LA PALABRA

Hace poco más de cien años, los escritores ignoraban generalmente la existencia de varios modos —y muy diferentes— de hablar francés. Hacia 1830, mientras la burguesía, ingenuamente, se divierte con todo lo que se encuentra

en los límites de su propia superficie, es decir en la exigua porción de sociedad que permite compartir a los bohemios, los porteros y los ladrones, se comenzó a insertar en el lenguaje literario propiamente dicho, algunos elementos tomados, prestados de los lenguajes inferiores, con la salvedad de que fuesen suficientemente excéntricos (sin lo cual hubieran sido amenazadores). Estas pintorescas jergas decoraban la Literatura sin amenazar su estructura. Balzac, Süe, Monnier, Hugo se complacen en restituir algunas formas suficientemente aberrantes de la pronunciación y del vocabulario; jerga de los ladrones, patois campesinos, jerga alemana, lenguaje de porteros. Pero este lenguaje social, especie de drapeado teatral atado a una esencia, nunca comprometía la totalidad del que lo empleaba; las pasiones seguían funcionando más allá de la palabra.

Quizá fue necesario esperar a Proust para que el escritor confundiera totalmente ciertos hombres con su lenguaje, y no entregara sus criaturas sino como especies puras, en el volumen denso y coloreado de su palabra. Mientras las criaturas balzacianas, por ejemplo, se reducen fácilmente a las relaciones de fuerza de la sociedad de la que son como el relevo algebraico, un personaje proustiano se condensa en la opacidad de un lenguaje particular y en ese nivel se entrega y ordena toda su situación histórica: su profesión, su clase, su fortuna, su herencia, su biolo-

gía. De tal modo, la Literatura comienza a conocer la sociedad como una Naturaleza cuyos fenómenos quizá podría reproducir durante esos momentos en que el escritor sigue los lenguajes realmente hablados, no como una reproducción pintoresca sino como objetos esenciales que agotan todo el contenido de la sociedad, la escritura toma como espacio real de sus reflejos la palabra real de los hombres; la literatura ya no es orgullo o refugio, comienza por hacerse acto lúcido de información, como si le fuera necesario primeramente aprender, reproduciéndolo, el detalle de la disparidad social; se da como misión la de dar cuenta inmediatamente, antes de cualquier otro mensaje, de la situación de los hombres amurallados en la lengua de su clase, de su región, de su profesión, de su herencia o de su historia.

En este aspecto, el lenguaje literario fundado sobre la palabra social nunca se libera de la virtud descriptiva que lo limita, ya que la universalidad de una lengua —en el estado actual de la sociedad—, es un hecho auditivo, de ninguna manera un hecho de elocución: en el interior de una norma nacional como el francés, las hablas difieren de grupo a grupo, y cada hombre es prisionero de su lenguaje: fuera de su clase, la primera palabra lo señala, lo sitúa enteramente y lo muestra con toda su historia. El hombre está ofrecido, entregado por su lenguaje, traicionado por una verdad formal que escapa a

sus mentiras interesadas o generosas. La diversidad de los lenguajes funciona, pues, como una Necesidad, y es por ello que funda una tragicidad.

De tal modo, la restitución del lenguaje hablado, imaginado primeramente en el mimetismo divertido de lo pintoresco, acabó por expresar el contenido de la contradicción social: en la obra de Céline, por ejemplo, la escritura no está al servicio de un pensamiento, como un decorado realista logrado, yuxtapuesto a la pintura de una subclase social; representa verdaderamente la inmersión del escritor en la opacidad pegajosa de la condición que describe. Se trata siempre, sin duda, de una *expresión*, y la Literatura no se halla superada. Pero es necesario aceptar que, de todos los medios de *descripción* (ya que hasta ahora la Literatura sólo se quiso eso), la aprehensión de un lenguaje real es para el escritor el acto literario más humano. Y una gran parte de la Literatura moderna está atravesada por los jirones más o menos precisos de este sueño: un lenguaje literario que haya alcanzado la naturalidad de los lenguajes sociales. (Basta con pensar en los diálogos novelísticos de Sartre para dar un ejemplo reciente y conocido.) Pero, cualquiera que sea el éxito de estas pinturas, no son nunca más que reproducciones, especies de arias enmarcadas en largos recitativos de una escritura enteramente convencional.

Queneau quiso precisamente mostrar que la

contaminación hablada del discurso escrito era posible en todas sus partes, y en él la socialización del lenguaje literario capta a la vez todas las capas de la escritura: la grafía, el léxico y —lo que es más importante aunque menos espectacular— la elocución. Evidentemente la escritura de Queneau no se sitúa fuera de la Literatura, puesto que, siempre consumida por una parte restringida de la sociedad, no implica una universalidad, sino sólo una experiencia y un divertimiento. Por primera vez, no es la escritura quien es literaria; la Literatura se encuentra arrojada de la Forma: sólo es una categoría: la Literatura es ironía y aquí el lenguaje constituye la experiencia profunda. O mejor, la Literatura es llevada abiertamente hacia una problemática del lenguaje; en efecto, ya no puede ser otra cosa.

Por aquí se ve el esbozo de un área posible para un nuevo humanismo: a la general sospecha que alcanza al lenguaje a lo largo de la literatura moderna, se sustituiría una reconciliación del verbo del escritor y del verbo de los hombres. Sólo entonces el escritor podría considerarse enteramente comprometido, cuando su libertad poética se colocara dentro de una condición verbal cuyos límites serían los de la sociedad y no los de una convención o de un público: de otro modo el compromiso sería siempre nominal; podrá asumir la salvación de una conciencia, pero no fundar una acción. Porque no hay pensamiento sin lenguaje, la Forma es la primera y última instancia de la responsabilidad literaria, y porque la sociedad no está reconciliada, el lenguaje necesario y necesariamente dirigido, instituye para el escritor una condición desgarrada.

LA UTOPÍA DEL LENGUAJE

La multiplicación de las escrituras es un hecho moderno que obliga al escritor a elegir, que hace de la forma una conducta y provoca una ética de la escritura. A todas las dimensiones que dibujaban la creación literaria, se agrega desde ahora una nueva profundidad, la forma, constituyendo por sí sola una suerte de mecanismo parasitario de la función intelectual. La escritura moderna es un verdadero organismo independiente que crece alrededor del acto literario, lo decora con un valor extraño a su intención, lo compromete continuamente en un doble modo de existencia y superpone al contenido de las palabras, signos opacos que llevan en sí una historia, un compromiso o una redención segunda, de modo que, a la situación del pensamiento, se liga el destino suplementario, a menudo divergente, siempre molesto, de la forma.

Pero esta fatalidad del signo literario, que hace que un escritor no pueda trazar una palabra sin tomar la actitud particular de un

lenguaje pasado de moda, anárquico o imitado, de cualquier manera convencional e inhumano, funciona precisamente en el momento en que la Literatura, aboliendo cada vez más su condición de mito burgués, es requerida por los trabajos o los testimonios de un humanismo que integró finalmente a la Historia en su imagen del hombre. Así las antiguas categorías literarias, vaciadas en el mejor de los casos de su contenido tradicional, que era la expresión de una esencia intemporal del hombre, se conservan finalmente sólo por una forma específica, un orden lexical o sintáctico, en una palabra, un lenguaje: la escritura absorbe en adelante toda la identidad literaria de una obra. Una novela de Sartre sólo es novela por la fidelidad a cierto tono recitado, intermitente por lo demás, cuyas normas fueron establecidas en el transcurso de toda una geología anterior de la novela; de hecho, la escritura recitativa, y no su contenido, reintegra la novela sartriana en la categoría de las Bellas-Letras. Más aún, cuando Sartre intenta quebrar la duración novelística, y desdobla su relato para expresar la ubicuidad de lo real (*Le Sursis*), la escritura narrada recompone por encima de la simultaneidad de los acontecimientos, un Tiempo único y homogéneo, el del Narrador cuya voz particular, definida por accidentes reconocibles, cubre el develamiento de la Historia con una unidad parasitaria y da a la

novela la ambigüedad de un testimonio que puede ser falso.

Por ello vemos que una obra maestra moderna es imposible, ya que el escritor, por su escritura, está colocado en una contradicción insoluble: o el objeto de la obra concuerda ingenuamente con las convenciones de la forma, y la literatura permanece sorda a nuestra Historia presente y el mito literario no es superado; o el escritor reconoce la amplia frescura del mundo presente, aunque para dar cuenta de ella sólo disponga de una lengua espléndida y muerta; frente a la página en blanco, en el momento de elegir las palabras que deben señalar francamente su lugar en la Historia y testimoniar que asume sus implicaciones, observa una trágica disparidad entre lo que hace y lo que ve; bajo sus ojos, el mundo civil forma ahora una verdadera Naturaleza, y esa Naturaleza habla, elabora lenguajes vivientes de los que el escritor está excluido: por el contrario, la Historia coloca entre sus dedos un instrumento decorativo y comprometedor, una escritura heredada de una Historia anterior y diferente, de la que no es responsable y que sin embargo es la única que puede utilizar. Nace así una tragicidad de la escritura, ya que el escritor consciente debe en adelante luchar contra los signos ancestrales todopoderosos que, desde el fondo de un pasado extraño, le imponen la Literatura como un ritual y no como una reconciliación.

Es así como, salvo renunciando a la Literatura, la solución de esta problemática de la escritura no depende de los escritores. Cada escritor que nace abre en sí el proceso de la literatura; pero, pese a condenarla, siempre le otorga un aplazamiento que la literatura emplea en reconquistarlo; puede crear un lenguaje libre, se lo devuelve fabricado, pues el lujo nunca es inocente: es ese lenguaje asentado y cercado por el inmenso impulso de todos los hombres que no lo hablan, el que debe seguir usando. Hay por tanto un callejón sin salida de la escritura, y es el callejón de la sociedad misma: los escritores de hoy lo sienten: para ellos la búsqueda de un no-estilo, o de un estilo oral, de un grado cero o de un grado hablado de la escritura, es la anticipación de un estado absolutamente homogéneo de la sociedad; la mayoría comprende que no puede haber lenguaje universal fuera de una universalidad concreta, ya no mística o nominal, del mundo civil.

Hay pues en toda escritura presente una doble postulación: está el movimiento de una ruptura y el de un advenimiento, está el dibujo de toda situación revolucionaria cuya ambigüedad fundamental es la necesidad para la Revolución de hurgar la imagen misma de lo que quiere poseer en lo que quiere destruir. Como todo el arte moderno, la escritura literaria es a la vez portadora de la alienación de la Historia y del sueño de la Historia: como Necesidad testimonia el desga-

rramiento de los lenguajes, inseparable del desgarramiento de las clases: como Libertad, es la conciencia de ese desgarramiento y el esfuerzo que quiere superarlo. Sintiéndose sin cesar culpable de su propia soledad, es una imaginación ávida de una felicidad de las palabras, se apresura hacia un lenguaje soñado cuyo frescor, en una especie de anticipación ideal, configuraría la perfección de un nuevo mundo adámico donde el lenguaje ya no estaría alienado. La multiplicidad de las escrituras instituye una Literatura nueva en la medida en que inventa su lenguaje sólo para ser proyecto: la Literatura deviene la Utopía del lenguaje.

NUEVOS ENSAYOS CRÍTICOS

LA ROCHEFOUCAULD: *REFLEXIONES O SENTENCIAS Y MÁXIMAS*

Se puede leer a La Rochefoucauld de dos maneras: por citas o en su continuidad. En el primer caso, abro de vez en cuando el libro, recojo un pensamiento, saboreo su pertinencia, me lo apropio, hago de esta forma anónima la voz misma de mi situación o de mi humor; en el segundo caso, leo las máximas paso a paso como un relato o un ensayo; de golpe, el libro casi no me concierne; las máximas de La Rochefoucauld dicen a tal punto casi siempre las mismas cosas que dejan de remitirnos a nosotros mismos para entregarnos a su autor, sus obsesiones, su tiempo. Ocurre entonces que la misma obra leída de maneras diferentes parece contener dos proyectos diferentes: primero, un *para-mí* (¡y qué habilidad!, esta máxima atraviesa tres siglos para venir a *contarme*); segundo, un *para-sí*, el del autor, que se dice, se repite, se impone como encerrado en un discurso sin finalidad, sin orden, como un monólogo obsesivo.

Estas dos lecturas no son contradictorias porque en la colección de las máximas, el discurso

quebrado continúa siendo un discurso cerrado; es verdad que materialmente es necesario elegir una u otra forma de lectura y el efecto será opuesto: brillante en la primera, sofocante en la segunda, pero el fruto mismo de lo discontinuo y del desorden de la obra es que cada máxima es, de alguna manera, el arquetipo de todas las máximas; hay una estructura a la vez única y variada; dicho de otra manera, parecería justo sustituir aquí una crítica del desarrollo, de la composición, de la evolución, diría del continuo, por una crítica de la unidad sentencial, de su dibujo, de su forma: hay que volver siempre a la máxima, no a las máximas.

Pero, ¿todas las máximas poseen esta supuesta estructura? Dicho de otra manera: ¿hay máximas formalmente libres como se dice de los *versos libres*? Estas máximas existen y es posible encontrarlas en el mismo La Rochefoucauld pero con otro nombre: son las *Reflexiones*. Las reflexiones son fragmentos de discurso, *textos* desprovistos de estructura y de espectacularidad; a través de ellas corre un lenguaje fluido, continuo, es decir todo lo contrario del orden verbal, fuertemente arcaico, que regula el dibujo de la máxima. En principio, La Rochefoucauld no incluyó las *Reflexiones* en el cuerpo de sus máximas (aunque se ocupan de los mismos temas) pues se trata de otra forma de literatura; sin embargo es posible encontrar algunas máximas exentas de toda estructura; estas

máximas, aunque todavía no ocupan mucho espacio han dejado ya el orden sentencial y están en camino hacia la Reflexión, es decir hacia el discurso. Cuando leemos: "*No podemos amar nada sino en relación a nosotros y no hacemos más que seguir nuestro gusto y placer cuando preferimos a nuestros amigos antes que a nosotros mismos; con todo es sólo por esta preferencia que la amistad puede ser verdadera y perfecta*", sentimos claramente que estamos frente a un orden del lenguaje que no es el de la máxima, falta algo: es la acuñación, el espectáculo mismo de la palabra, en resumen, la cita; pero al mismo tiempo aparece algo nuevo que la máxima no poseía: una cierta fragilidad, una cierta precaución del discurso, un lenguaje más delicado, más abierto a la bondad como si, inversamente, la máxima no pudiese ser más que perversa —como si el cierre de la máxima fuese también un cierre del corazón. De este modo hay en la obra de La Rochefoucauld algunas máximas abiertas, máximas-discursos (aun siendo poco extensas); estas máximas no son las que en general se elegirían pues no tienen ningún punto de atracción, no son más que las buenas mensajeras del discurso; las otras reinan como verdaderas diosas.

En efecto, estas últimas poseen la estructura que retiene la sensibilidad, la efusión, el escrúpulo, la vacilación, el arrepentimiento, la persuasión, bajo un aparato castrador. La máxima es un

objeto duro, luciente —y frágil— como el caparazón de un insecto; también como el insecto posee la punta, ese enganche de agudezas que la terminan, la coronan —la cierran armándola (y está armada porque está cerrada). ¿De qué está hecha esta estructura? De algunos elementos estables, perfectamente independientes de la gramática, unidos por una relación fija que tampoco debe nada a la sintaxis.

No solamente la máxima es una proposición cortada del discurso sino que en el interior de esta proposición reina un discontinuo todavía más sutil; una frase normal, una frase *hablada* tiende siempre a fundar sus partes unas con otras, a igualar el flujo del pensamiento, progresa según un devenir en apariencia desorganizado. En la máxima es todo lo contrario. La máxima es un bloque general compuesto de bloques particulares; el esqueleto —y los huesos son cosas duras— es más que visible: espectacular. Toda la estructura de la máxima es manifiesta en la medida en que es errática. ¿Cuáles son esos bloques internos que soportan la arquitectura de la máxima? No son las relaciones las que ordinariamente constituyen las partes más vitales de la frase, son, por el contrario, las partes inmóviles, solitarias, especie de esencias a menudo sustantivas, aunque a veces adjetivas o verbales, que reenvían a un sentido pleno, eterno podría decirse autárquico: *amor, pasión, orgullo herir, engañar, delicado, impaciente,* estos son

los sentidos cerrados sobre los que se edifica l máxima. Sin duda lo que define a estas esencia formales es que son los términos (*relata*) d una relación (de comparación o de antítesis) pero esta relación está mucho más oculta qu sus componentes; en la máxima el intelecto per cibe primero las sustancias plenas, el flujo pro gresivo del pensamiento. Si leo: "*Todo el mun do se lamenta de su memoria y nadie de su jui cio*", mi espíritu es sorprendido por la plenitu de estos términos solitarios: *memoria, juicio, la mentarse*; y como a pesar de todo estas palabras capitales se levantan sobre un cierto fondo má modesto, tengo el sentimiento (por otra parte profundamente estético) de estar vinculado a una verdadera economía *métrica* del pensamiento distribuida en el espacio fijo y acabado que les es impartido (el largo de una máxima) en tiempos fuertes (las sustancias, las esencias) y en tiempos débiles (palabras-herramientas, palabras-relacionantes); se reconocerá fácilmente en esta economía un sustituto de los lenguajes versificados: como se sabe existe una particular afinidad entre el verso y la máxima, entre la comunicación aforística y la comunicación adivinatoria.

De la misma manera que en el verso —esencialmente un lenguaje *medido*— los tiempos fuertes de una máxima están prisioneros de un número: hay máximas de dos, tres, cuatro, cinco o siete tiempos, según el número de los acentos

semánticos. Si leo: "*el amor propio es el más grande de todos los aduladores*", la relación de identidad designa solamente dos términos fuertes (*amor propio y aduladores*), pero si leo: "*la felicidad y la desgracia de los hombres no dependen menos de su humor que de su suerte*", veo claramente que tengo aquí una máxima de cuatro tiempos. Estos números no tienen todos similar importancia; toda máxima tiende evidentemente, según el canon del arte clásico, a la antítesis, es decir a la simetría; por lo tanto la máxima está naturalmente saturada de metros pares (se trata de metros "semánticos"). El metro cuaternario es el de realización más acabada en tanto permite desarrollar una proporción, es decir simultáneamente una armonía y una complejidad; los ejemplos, fundados retóricamente sobre la metáfora, son numerosos en La Rochefoucauld; máximas como ésta, por ejemplo: "*El engreimiento es al mérito lo que el adorno es para las personas bellas*", donde los cuatro términos fuertes están ligados entre sí por una relación de compensación. Aquí tenemos un ejemplo privilegiado de economía binaria. Pero los otros tipos de máximas, a pesar de las apariencias, reenvían siempre a una organización de los términos; es el caso de todas las máximas de número impar y tiempos fuertes, pues en éstas el término impar siempre tiene una función excéntrica, permanece exterior a la estructura par y no hace más que encabezarla; si leo:

"*Es necesario poseer grandes virtudes para sostener la buena fortuna tanto como la mala*", me encuentro ante tres tiempos fuertes (*virtudes, buena fortuna, mala fortuna*), pero esos tres términos no reciben el mismo acento: los dos últimos (*buena y mala fortuna*) forman los verdaderos pilares de la relación (sirven para construir una antítesis) mientras que el primer término (*las virtudes*) no es más que la referencia general por medio de la cual la relación se vuelve significativa. Este término impar (ocurre lo mismo en las máximas de cinco o siete tiempos) posee una función singular, a la vez general, distante y sin embargo fundamental, en lógica tradicional se diría que es el *sujeto* de la máxima (de lo que ella habla), mientras que los términos pares serían el predicado (lo que se dice del sujeto); en lógica moderna es un poco lo que se llama un *recorrido de significación*, es decir la clase referencial de objetos en el interior de la cual la confrontación de ciertos caracteres no es absurda: pues según la verdad momentánea de la máxima la oposición de la buena y de la mala fortuna es válida sólo en relación a las virtudes. De esta manera el término impar ocupa un lugar suficientemente excéntrico para que la estructura de la máxima sea en definitiva siempre par —es decir binaria, puesto que siendo pares, los términos de la relación pueden siempre ser distribuidos en dos grupos opuestos.

Este carácter obstinadamente dual de la es-

tructura es importante pues preside la relación que une sus términos; esta relación es tributaria de la fuerza, de la rareza y de la paridad de los tiempos que encadena. Cuando un lenguaje —y es el caso de la máxima— propone algunos términos de sentido fuerte, esencial, ocurre fatalmente que la relación sea reabsorbida por ellos: cuanto más fuertes son los sustantivos, la relación tiende más a la inmovilidad. Es que, en efecto, si se presentan dos objetos fuertes (entiendo aquí objetos psicológicos), por ejemplo la *sinceridad* y la *simulación*, la relación que se instaura espontáneamente entre ellos tiende siempre a ser una relación inmóvil de manifestación, es decir de equivalencia: la sinceridad equivale (o no equivale) a la simulación: la fuerza misma de los términos, su soledad, su brillo, no permiten otro tipo de relación aunque existan variaciones terminológicas. Se trata, por el estado mismo de la estructura, de una relación de esencia, no de hacer; de identidad, no de transformación; efectivamente, en la máxima el lenguaje tiene siempre una actividad definicional y no una actividad transitiva; una colección de máximas es siempre más o menos (y esto es flagrante en La Rochefoucauld) un diccionario, no un libro de recetas: esclarece el ser de ciertas conductas, no sus modos o sus técnicas. Esta relación de equivalencia es de un tipo bastante arcaico: definir las cosas (con la ayuda de una relación inmóvil) es siempre en mayor o

menor grado sacralizarlas, y la máxima, a despecho de su proyecto racionalista, no deja de contribuir a ello.

La máxima por lo tanto está generalmente sometida a una relación de equivalencia: un término *vale* (o no vale) el otro. El estado más elemental de esta relación es puramente comparativo: la máxima confronta dos objetos, por ejemplo, *la fuerza* y *la voluntad* y se contenta con presentar su relación cuantitativa: *"Tenemos más fuerza que voluntad"*; este movimiento es el origen de un número importante de máximas. Es posible encontrar aquí los tres grados de la comparación: *más que, tanto como, menos que*, pero como la máxima sirve sobre todo a un proyecto de denuncia, es evidente que son los comparativos críticos los que abundan: la máxima nos dice que hay en tal virtud *más* pasión que la esperada: ese es su propósito habitual. Si se acepta por un instante psicoanalizar la estructura encontraremos que este propósito se funda por entero en una imaginación del acto de pesar; el autor, como un dios, sopesa los objetos y nos dice la verdad de su sobrepeso; en efecto, pesar es una actividad divina, así lo testimonia toda una iconografía de antigua data. Pero La Rochefoucauld no es un dios, su pensamiento, proveniente de un movimiento racionalista, permanece profano: nunca pesa una Falta singular y metafísica sino solamente faltas plurales y temporales: es un químico, no un sacerdote

(aunque sabemos que en nuestra imaginación colectiva el tema divino y el tema científico tienen un contacto estrecho).

Por encima del estado comparativo tenemos el segundo estado de la relación de equivalencia: la identidad; es sin duda un estado mejor cerrado, podría decirse, más maduro, pues aquí no se contenta con presentar y confrontar dos objetos para inferir una relación groseramente cuantitativa; deja de definirse la relación en cantidad para hacerlo en esencia, se propone que *esto* es *esto otro* por su sustancia y para la eternidad, que "*la moderación es temor*", que "*el amor propio es un adulador*", que "*el deseo es una pasión*", etc. Estos son ejemplos de identidad simples, unidos, dispuestos como la dirección regular de las esencias en el mundo de la verdad inmóvil. Pero a veces la equivalencia es más enfática: "*No damos (a las personas más poderosas que nosotros) por el bien que queremos hacerles sino por el bien que queremos recibir*"; se refuerza así la proposición positiva (*el bien que queremos recibir*) por la representación misma de su contrario (*el bien que queremos hacer*); este es el movimiento opuesto y convergente a la vez, que encontramos en máximas aparentemente poco igualitarias: "*Los hombres no vivirían largo tiempo en sociedad si no se engañasen mutuamente*", lo que propiamente quiere decir: los hombres se engañan mutuamente, sin lo cual no vivirían en sociedad.

Pero la relación más significativa, a tal punto que podría presentarse como el modelo mismo de la máxima según La Rochefoucauld, es la relación de identidad deceptiva, cuya expresión corriente es la cópula restrictiva: *no es más que*. "*La clemencia de los príncipes a menudo no es más que una política para ganarse la adhesión de los pueblos*", o "*la constancia de los sabios no es más que el arte de encerrar su inquietud en el corazón*"; los ejemplos son abundantes y claros; aquí podemos reconocer fácilmente lo que hoy llamaríamos una relación desmitificante, pues el autor reduce la apariencia (*la clemencia, la constancia*) a su realidad (una política, un arte). La expresión *no es más que* es, en definitiva, la fórmula clave de la máxima pues no se trata de un simple develamiento (lo que indica a veces la expresión *en efecto* en el sentido de *en realidad*); este develamiento es casi siempre reductor, no explica sino que define lo más (la apariencia) por lo menos (lo real)[1]. Uno se siente tentado de hacer de esta relación deceptiva (puesto que *desengaña* la apariencia de una realidad siempre menos gloriosa), la expresión lógica de lo que se ha llamado el pesimismo de La Rochefoucauld; sin duda que la restricción, sobre todo si parte de

[1] Se notará curiosamente que si el *no es más que* es desmitificante en el orden de las esencias, se vuelve mitificante en el orden del hacer. *No hay más que*... es la expresión llena de seguridad, de ilusión y de ridículo de todos los generales en la intimidad.

las virtudes para concluir en los riesgos y las pasiones, no es eufórica: es en apariencia un movimiento avaro, opresor, que mezquina la generosidad y la diversidad del mundo; pero este pesimismo es ambiguo pues también es el fruto de una avidez, si no de explicación, al menos de explicitación; es indudable que participa de una cierta desilusión conforme a la situación aristocrática del hombre de las máximas, pero también de un movimiento positivo de racionalización, de integración de elementos dispares: la visión de La Rochefoucauld no es dialéctica, y por esto es desesperada, pero siendo racionalista, como toda filosofía de la claridad, es por eso progresiva; copiando a La Rochefoucauld se podría decir bajo la forma restrictiva de la que tanto gustaba: el pensamiento de La Rochafoucauld no es más que un racionalismo incompleto.

Una vez descriptos los términos y la relación de la máxima, ¿se ha agotado su forma? De ninguna manera. Creo que es un error suponer que una obra comprende sólo dos estratos: forma y contenido; la forma en sí misma puede comportar varios niveles: la estructura, como se ha visto, es uno de ellos, pero se ha visto también que para alcanzar esta estructura era necesario de alguna manera separar la máxima de su letra, forzar su terminología, el dato inmediato de la frase, aceptar ciertas sustituciones, ciertas simplificaciones. Ahora es necesario volver al nivel más superficial, pues la estructura de la máxima por formal que sea está a su vez vestida de una forma sutil y centellante que construye su brillo y su placer (hay un placer de la máxima); esta vestimenta brillante y dura es la *agudeza.* Si leo: "*Es una especie de coquetería hacer evidente que uno no cae nunca en la coquetería*", percibo aquí una intención estética en la frase misma y veo que ésta consiste en emplear la palabra *coquetería* en dos direcciones diferentes, desenganchando, por decirlo así, una de la otra de manera tal que no ser coqueto se vuelve a su turno una coquetería; estoy frente a una verdadera construcción verbal: la agudeza (que encontramos también en los versos). ¿Qué es una agudeza? Es, si se quiere, la máxima constituida en espectáculo y como todo espectáculo tiende a proporcionar un placer (herencia de toda una tradición preciosista cuya historia está por hacerse); pero lo más interesante es que, también como todo espectáculo, pero con muchísimo más ingenio puesto que se trata de lenguaje y no de espacio, la agudeza es una forma de ruptura: tiende siempre a *cerrar* el pensamiento mediante un cierre brillante en ese frágil momento donde el verbo se calla tocando a la vez el silencio y la aprobación.

La agudeza está ubicada casi siempre al final de la máxima. A menudo, como todo buen artista, La Rochefoucauld la prepara. La máxima

comienza como un discurso ordinario (no es todavía una máxima) y luego la agudeza se concentra, estalla y cierra la verdad. Este pasaje del discurso a la agudeza está habitualmente señalado por una modesta conjunción: *y*; esta *y*, operando en forma contraria a su forma ordinaria, no agrega nada, *abre*, es el telón que descorre y muestra la escena de las palabras: "*La felicidad está en el gusto y no en las cosas; y es para tener lo que se desea que se ama y no para tener lo que los otros encuentran deseable*": todo el final con su antítesis y su identidad invertida es como un espectáculo bruscamente descubierto. Es evidente que la figura preferida de la agudeza es la antítesis: comprende todas las categorías gramaticales, los sustantivos (por ejemplo, *ruina/prosperidad, razón/naturaleza, humor/ingenio*, etc.), los adjetivos (*grande/pequeño*) y los pronombres de apariencia más humilde (*uno/otro*), siempre que se encuentren en oposición significativa; e incluso más allá de la gramática, la antítesis puede comprender movimientos, temas, oponer, por ejemplo, todas las expresiones del *arriba* (elevarse) a todas las del *abajo* (decaer). En el mundo de la máxima la antítesis es una fuerza universal de significación a tal punto que puede hacer espectacular (pertinente, dirían los lingüistas) un simple contraste de número, éste, por ejemplo: "*No hay más una sola forma de amor, pero de éste hay mil copias diferentes*", donde la oposición *uno/mil* constituye la agudeza. Se ve entonces que la antítesis no es solamente una figura enfática, es decir un simple decorado del pensamiento, es probablemente otra cosa más: la manera de hacer surgir el sentido de una oposición de términos; y como sabemos por las investigaciones recientes de la lingüística que este es el procedimiento fundamental de la significación (y ciertos fisiólogos dicen lo mismo de la percepción) comprendemos mejor por qué la antítesis concuerda tan bien con esos lenguajes arcaicos que son probablemente el verso y el aforismo. La antítesis es en el fondo el mecanismo desnudo del sentido y, como en toda sociedad evolucionada el retorno a las fuentes funciona finalmente como un espectáculo sorprendente, la antítesis se ha convertido en una agudeza, es decir en el espectáculo mismo del sentido.

Alternar es por lo tanto uno de los dos procedimientos de la agudeza; el otro, que le es a menudo complementario pero opuesto, es *repetir*. La retórica convencional proscribía (y proscribe todavía) las repeticiones muy próximas de la misma palabra; Pascal se había burlado de esta ley formal pidiendo que no se olvidase el sentido bajo el pretexto de armonizar: hay casos en que a París hay que llamarla París y otros capital de Francia: es el que regula la repetición. La máxima va más lejos: gusta retomar una palabra, sobre todo si esta repetición puede marcar una antítesis: "*Se llora para evitar la ver-*

güenza de no llorar"; esta repetición puede ser fragmentaria, lo que permite repetir una parte de la palabra sin repetir la palabra misma: "*El interés habla toda clase de lenguas y juega toda clase de personajes, inclusive el del desinteresado*"; retomando nuevamente la explicación de los lingüistas se dirá que la operación del sentido es tanto más flagrante puesto que está sostenida por un accidente verbal perfectamente limitado: es solamente el prefijo que opone *interés* a *desinteresado*. La agudeza es un juego, pero este juego está al servicio de una muy antigua técnica, la del sentido, de manera que escribir bien es jugar con las palabras, pues jugar con las palabras es fatalmente acercarse a ese diseño de oposición que regula fundamentalmente el nacimiento de una significación. Esto es bien evidente en ciertas construcciones complejas donde las repeticiones se extienden y se entremezclan tan obstinadamente que lo que podría llamarse la interrupción oposicional aparece sin embargo espectacularmente: el sentido estalla en medio de una napa de insignificancias, por ejemplo, esta máxima: "*La filosofía triunfa fácilmente frente a los males pasados y a los males futuros, pero los males presentes triunfan sobre ella*": una brusca disimetría viene a desarmar y por consecuencia a hacer significar todo el movimiento de las simetrías circundantes [2].

[2] Es de lo que dará cuenta una simple puesta en ecuación de la máxima. Sea a: la filosofía; b: triunfar de; c: los males (1, 2, 3: pasados, presentes y futuros). Se obtiene la siguiente falsa simetría:

$$a\ b\ c^{1.3} / c^{2}\ b\ a.$$

Propuestas las formas tal vez sea posible ahora aproximar los contenidos. Es necesario esencialmente volver a la relación de identidad restrictiva (*no es más que*) de la que se ha indicado su efecto deceptivo, desmitificante, pues en ella, cualesquiera que sean sus variaciones sintácticas, se reúnen la estructura verbal de la máxima y la estructura mental del autor. Esta relación unía dos términos fuertes. Pero desde el punto de vista del sentido, ¿cuáles son esos términos fuertes? El primer término, el que encabeza la máxima, aquel que precisamente se trata de *decepcionar*, de desinflar, está ocupado por lo que podría llamarse la clase de las virtudes (*la clemencia, la valentía, la fuerza del alma, la sinceridad, el desprecio de la muerte*); estas virtudes son, si se quiere, *irrealia*, objetos vanos, apariencias detrás de las cuales hay que encontrar la realidad, y esta realidad evidentemente es dada por el segundo término que tiene la tarea de revelar la verdadera identidad de las virtudes; este segundo término está pues ocupado por lo que podría llamarse la clase de las *realia*, objetos reales que componen el mundo del que las virtudes no son más que los sueños. ¿Cuáles son estas *realia* que componen al hombre? Pueden ser de tres clases: primero están las *pasiones* (*la vanidad, el frenesí, la pereza, la ambición*, sometidas a la más

grande de todas, el *amor propio*) ; luego las *contingencias*: es todo lo que depende del azar (y para La Rochefoucauld el azar es uno de los más grandes maestros del mundo): azar de los acontecimientos que la lengua clásica llama *la fortuna*, azar del cuerpo, de la subjetividad física, que esta misma lengua llama *humor*; finalmente hay una última clase de realidades definidas por su carácter intercambiable; reemplazan ocasionalmente a las pasiones o a las contingencias de una manera indefinida, son realidades atenuadas, expresión de una cierta insignificancia del mundo: son *las acciones, los defectos, los efectos*, vocablos generales, poco marcados, seguidos generalmente de una oración relativa que acuña el sentido pero que también lo trivializa ("*. . . un conjunto de acciones y de intereses que la fortuna o nuestra industria saben arreglar*") ; y como estos vocablos ocupan el lugar de un término sin llenarlo de un sentido verdadero, se podrían reconocer en ellos las *palabras-maná*, fuertes por el lugar que ocupan en la estructura de la máxima pero vacías —o casi— de sentido [3].

Entre las *irrealia* (virtudes) y las *realia* (pasiones, contingencias, acciones) existe una relación de máscara, unas enmascaran a las otras; es sa-

[3] **Sobre la definición de *mamá* a que hago alusión aquí, remito a Claude Lévi-Strauss, *Introduction a la oeuvre de Mauss*.**

bido que la máscara es un gran tema clásico (la lengua no hablaba entonces de máscara sino de *velo* o de *afeites*) ; toda la segunda mitad del siglo XVII ha sido trabajada por la ambigüedad de los signos. ¿Cómo leer al hombre? La tragedia raciniana está llena de esta incertidumbre: los rostros y las conductas son señales inequívocas y esta duplicidad hace del mundo (*lo mundano*) algo aplastante a tal punto que renunciar a él es sustraerse a la intolerable inexactitud del código humano. La Rochefoucauld hace desaparecer esta ambigüedad de los signos desenmascarando las virtudes; en primer lugar, las virtudes llamadas paganas (por ejemplo, el menosprecio de la muerte) remitidas cruelmente al amor propio o a la inconsciencia (esta reducción era un tema agustiniano, jansenista); pero en general *todas* las virtudes, pues lo que importa es apaciguar, aunque fuese al precio de una visión pesimista, la insoportable duplicidad *de lo que se ve*, pues dejar una apariencia sin explicitación reductora es alimentar una duda. Para La Rochefoucauld la definición, por negra que fuese, posee con certeza una función reconfortante; mostrar que el orden moral no es más que la máscara de un desorden contingente es en definitiva más tranquilizador que permanecer en un orden aparente pero inusitado; de resultado pesimista el camino emprendido por La Rochefoucauld es benéfico en su procedi-

miento: deroga en cada máxima la angustia de un signo dudoso.

Encontramos, pues, un universo que no puede ser ordenado más que en su verticalidad. En el nivel único de las virtudes —es decir de las apariencias— no es posible ninguna estructura, puesto que precisamente la estructura proviene de una relación de verdad entre lo manifiesto y lo oculto. Debe concluirse que las virtudes, tomadas separadamente, no pueden constituir el objeto de ninguna descripción; no se puede coordinar el heroísmo, la bondad, la honestidad y el reconocimiento, por ejemplo, para hacer un haz de méritos aunque el propósito fuese desmitificar inmediatamente el bien en general; cada virtud no existe sino a partir del momento en que se alcanza lo que oculta; el hombre de La Rochefoucauld sólo puede describirse en zigzags, según una sinusoide que incesantemente va del bien aparente a la realidad oculta. Indudablemente hay virtudes más importantes, es decir para La Rochefoucauld más obsesivas, pero son aquellas donde la ilusión, que no es más que la distancia entre la superficie y el fondo, es más grande: por ejemplo, el reconocimiento, donde podría verse una obsesión neurótica del pensamiento jansenista continuamente oprimido por la intimidación de la fidelidad (esto se ve bien en Racine donde la fidelidad amorosa es siempre un valor fúnebre), y de una manera general todas las actitudes de buena conciencia

generalizadas bajo el nombre de *mérito*: proposición moderna, pues el mérito para La Rochefoucauld no es otra cosa que la mala fe.

De esta manera no es posible ningún sistema de virtudes si no se desciende a las realidades, es decir a la otra cara. El resultado paradójico de esta dialéctica es éste: finalmente el desorden real del hombre (desorden de las pasiones, de los acontecimientos, de los humores) es el que da a este hombre su unidad. No se puede fijar una estructura de las virtudes, pues no son más que valores parasitarios, pero sí se puede más fácilmente asignar un orden al desorden de las *realia*. ¿Qué orden? No el de una organización sino el de una fuerza, o mejor todavía, el de una *energía*. La pasión y la fortuna son principios activos, el desorden *hace* el mundo: el desorden de las contingencias crea la única vida que nos es dada. Ante las pasiones y la suerte, La Rochefoucauld se vuelve elocuente, habla de ellas como si fuesen personas; estas fuerzas se organizan siguiendo una jerarquía encabezada por el amor propio. Este amor propio tiene poco más o menos las propiedades de una sustancia química —se podría decir casi mágica— puesto que es a la vez vital y unitaria, puede ser infinitesimal (lo indican los adjetivos *sutil, fino, oculto, delicado*), sin perder su fuerza; está en todos lados, sobre todo en el fondo de las virtudes, pero también en el fondo de otras pasiones como los celos o la ambición que no son

más que sus variaciones: transmuta todo, las virtudes en pasiones, pero a veces con su poder ilimitado, las pasiones en virtudes, por ejemplo, el egoísmo en bondad: es un Proteo. Como potencia de desorden, la pasión (o el amor propio, es la misma cosa) es un dios activo, atormentador; por su incesante acción, multiforme y monótona a la vez, pone en el mundo una obsesión, un canto básico cuyo contrapunto está formado por la profusión de las diversas conductas: el desorden repetido acaba convirtiéndose en un orden, el único que nos es concedido. Por haber constituido la pasión como principio activo, La Rochefoucauld no podía menos que prestar una atención aguda, sutil, infinita y a veces sorprendida, a las inercias del hombre, a esas pasiones átonas que son como el negativo, o mejor, el *escándalo* de la pasión: *la debilidad* y *la pereza*; hay algunas máximas penetrantes a este respecto: ¿cómo el hombre puede ser a la vez inactivo y apasionado? La Rochefoucauld tuvo la intuición de esta dialéctica que hace de la negatividad una fuerza; comprendió que había en el hombre una resistencia a la pasión pero que esta resistencia no era una virtud, un esfuerzo voluntario del bien, sino que era por el contrario una segunda pasión más astuta que la primera: por esto la considera con un pesimismo absoluto; las pasiones activas son finalmente más estimables porque tienen una forma; la pereza (o la debilidad) es mucho más enemiga de la

virtud que el vicio, alimenta la hipocresía, juega en la frontera de las virtudes, toma, por ejemplo, la máscara de la dulzura, es el único defecto del cual el hombre no puede corregirse. Su tara fundamental es, por su atonía, impedir la dialéctica misma del bien y del mal: por ejemplo, no se puede ser bueno sin una cierta dosis de maldad, pero cuando el hombre se deja tomar por la pereza de la maldad es ineluctablemente despojado de la bondad.

Es evidente que en este edificio *profundo* existe el vértigo de la nada; descendiendo de piso en piso, del heroísmo a la ambición, de la ambición a los celos, no se llega jamás al fondo del hombre, del que no se puede dar una definición última, irreductible. Cuando la última pasión ha sido designada, se desvanece, no puede ser sino pereza, inercia, nada. La máxima es un infinito camino de decepción; el hombre no es más que un esqueleto de pasiones y ese esqueleto mismo no es tal vez más que el fantasma de una nada: *el hombre no está seguro.* Este vértigo de lo irreal es quizás el precio que debe pagar toda empresa de desmitificación, de manera que a la más grande lucidez corresponde a menudo la más grande irrealidad. Despojado el hombre de sus máscaras, ¿cómo, dónde detenerse? El camino es tanto más cerrado para La Rochefoucauld cuanto que la filosofía de su tiempo le proporcionaba un mundo compuesto solamente de esencias; la única relación que razonablemen-

te se podía suponer entre esas esencias era una relación de identidad, es decir una relación inmóvil, refractaria a las ideas dialécticas de retorno, de circularidad, de devenir o de transitividad; no es que La Rochefoucauld no haya tenido una cierta imagen de lo que entonces se llamaba *contrariedad*; sobre este punto algunas de sus máximas son extrañamente modernas; admitida la separación de las esencias morales o pasionales, La Rochefoucauld vio muy bien que algunas de ellas podían anudar ciertos intercambios, que el mal podía salir del bien, que un exceso podía cambiar la cualidad de una cosa; en definitiva, el objeto mismo de su "pesimismo" está —al final de la máxima, fuera de ella— en el mundo, las conductas que se pueden o no practicar en él, en resumen, el orden del *hacer* como diríamos hoy. Es posible comprobar este presentimiento de una transformación de las esencias fatales por medio de la *praxis* humana en la frecuente distinción que La Rochefoucauld establece entre la sustancia de un acto (*amar, alabar*) y su modo de cumplimiento: "*Se cree a veces odiar la adulación, pero no se odia más que la manera de adular*", o "*El amor, tan agradable como es, gusta mucho más por las maneras en que se muestra que por sí mismo*". Pero en el mismo momento en que La Rochefoucauld parece afirmar el mundo recuperando a su manera la dialéctica, un proyecto manifiestamente moral interviene inmovilizan-

do la descripción viva bajo la definición terrorista, la comprobación bajo las ambigüedades de una ley que es dada simultáneamente como moral y como física. Esta impotencia para detener en un cierto momento la decepción del mundo, está por entero en la forma misma de las *Máximas*, en esa relación de identidad restrictiva a la cual es necesario acudir una vez más. Pues si las virtudes ocupan el primer término de la relación y las pasiones, contingencias y acciones el segundo término, y si el segundo término es deceptivo en relación al primero, esto quiere decir que la apariencia (o la máscara) constituye el sujeto del discurso y que la realidad no es más que el predicado; dicho de otra manera, el mundo entero es visto *centrado* —diríamos en términos de fotografía—, bajo las especies del parecer, del que el ser no es sino un atributo. A primera vista la empresa de La Rochefoucauld parece objetiva, quiere reencontrar al ser bajo la apariencia, lo real de las pasiones bajo la coartada de los grandes sentimientos, pero lo que es auténtico proyecto de veracidad permanece inmovilizado, *encantado*, en la forma de la máxima: por más que La Rochefoucauld intente denunciar las grandes entidades de la vida moral como puros sueños, no deja de constituir esos sueños en *sujetos* del discurso quedando prisionera del mismo toda la *explicación* consecuente: las virtudes son sueños, pero sueños petrificados: esas máscaras ocupan toda la escena;

uno se agota tratando de descubrirlas sin poder abandonarlas nunca completamente: las *Máximas* son, en última instancia, una pesadilla de la verdad.

La desmitificación infinita que las *Máximas* ponen en escena no podía dejar de lado (al abrigo) al mismo artífice de las máximas: existen máximas sobre las máximas; ésta por ejemplo: "*Hay tantos motivos para lamentarse de aquellos que nos enseñan a conocernos a nosotros mismos como los que tuvo el loco de Atenas para lamentarse del médico que lo había curado de la opinión de ser rico*". La Rochefoucauld aborda aquí tangencialmente y con una referencia de época a los moralistas de la Antigüedad, el *status* mismo del desmitificador en el seno del grupo que expresa y ataca a la vez. El autor de máximas no es un escritor; dice la verdad (al menos tiene ese proyecto explícito), esa es su función: prefigura más bien lo que nosotros llamamos un intelectual. Pero el intelectual está definido por un *status* contradictorio; delegado por su grupo (aquí, la sociedad mundana) para una tarea precisa, se encuentra con que esa tarea es cuestionadora; en otros términos, la sociedad le encarga a un hombre —el retórico— volverse contra ella y cuestionarla. Tal es el ambiguo lazo que parece unir a La Rochefoucauld a su casta; mil testimonios históricos prueban que la máxima es producto directo de los Salones y

no obstante la máxima no cesa de contestar la mundaneidad; todo ocurre como si la sociedad mundana se otorgase —a través de La Rochefoucauld— el espectáculo de su propia contestación; sin duda esta contestación no es verdaderamente peligrosa puesto que no es política sino solamente psicológica, e incluso autorizada por el clima cristiano; ¿cómo hubiese podido esta aristocracia desengañada volverse contra su propia actividad, en tanto esta actividad no era trabajo sino ocio? La contestación de La Rochefoucauld, áspera e inadecuada a la vez, define bastante bien los límites que una casta pone a su propio cuestionamiento si lo quiere purificante y sin peligro a la vez: los límites de lo que durante tres siglos se llamará la *psicología*. En resumen, el grupo le pide al intelectual que busque en sí mismo las razones —contradictorias— para cuestionarlo y representarlo y tal vez esta tensión, más viva aquí que en otra obra, es lo que da a las *Máximas* de La Rochefoucauld, si las juzgamos desde nuestro punto de vista moderno, un carácter desconcertante. La obra, en su discontinuidad, pasa incesantemente de la más grande originalidad a la mayor trivialidad, donde alternan máximas cuya inteligencia e incluso modernidad sorprende y exalta y vulgares lugares comunes, neutralizados hasta el cansancio por toda una literatura posterior. La máxima es un ser *bifronte*, trágico a veces, a veces burgués; a despecho de su austera acuñación,

de su escritura severa y pura, es esencialmente un discurso ambiguo situado en la frontera de dos mundos. ¿Cuáles son esos mundos? Se puede decir: el de la muerte y el del juego. Del lado de la muerte está la pregunta trágica por excelencia: *¿quién soy?* Es la pregunta formulada sin cesar por el héroe raciniano, Eriphyle por ejemplo, que continuamente quiere conocerse y muere por esto; es también la pregunta de las *Máximas*: contestada por el terrible, el fúnebre *no es más que* de la identidad restrictiva y que incluso, como se ha visto, es una respuesta poco segura puesto que el hombre no deja nunca francamente el sueño de la virtud. Pero esta pregunta mortal es también la pregunta de todos los juegos. Interrogando a Edipo sobre el ser del hombre, la Esfinge funda a la vez el discurso trágico y el discurso lúdico, el juego de la muerte (para Edipo la muerte era el precio de la ignorancia) y el juego de salón. *¿Quién eres?* Esta adivinanza es también la pregunta de las *Máximas*. Como se ha visto, todo en la estructura de las *Máximas* está muy cerca del juego verbal, no un conjunto aleatorio de palabras como podían concebirlo los surrealistas —también ellos artífices de máximas— sino una sumisión del sentido a ciertas formas preestablecidas, como si la regla formal fuese un instrumento de la verdad. Es sabido que las máximas de La Rochefoucauld nacieron efectivamente de los juegos de salón (retratos, acertijos, sentencias); esta conjun-

ción de lo trágico y lo mundano rozándose mutuamente no es la menos importante de las verdades que nos proponen las *Máximas*: sus aproximaciones pueden envejecer superadas por la historia de los hombres pero su proyecto permanece, ese proyecto que dice —en última instancia— que el juego concierne a la muerte del sujeto [4].

1961

[4] Prefacio a La Rochefoucauld —*Réflexions ou Sentences et Maximes*—, Club Français du Livre, 1961.

Nuestra literatura puso mucho tiempo en descubrir el objeto. Es necesario llegar a Balzac para que la novela no sea solamente el espacio de puras relaciones humanas sino también de materias y de usos llamados a jugar su parte en la historia de las pasiones: Grandet, ¿hubiese sido avaro (literariamente hablando) sin sus trozos de vela, sus terrones de azúcar y su crucifijo de oro? Mucho antes que la literatura, la *Enciclopedia*, especialmente en sus láminas, practica lo que podría llamarse una cierta filosofía del objeto: es decir que reflexiona sobre su ser, opera simultáneamente un recuento y una definición. Es cierto que el dibujo tecnológico obligaba a describir los objetos pero, separando las imágenes del texto, la *Enciclopedia* asumía una iconografía autónoma del objeto —cuyo poder sólo saboreamos hoy— puesto que de esta manera estas ilustraciones no son observadas como una pura mostración del saber. Éste es el fenómeno que queremos mostrar aquí.

Las láminas de la *Enciclopedia* presentan el objeto, y esta presentación agrega ya al fin didác-

tico de la ilustración una justificación más gratuita de orden estético u onírico: no se podría comparar la imaginería de la *Enciclopedia* sino a una de esas grandes exposiciones que se realizan en el mundo desde hace una centuria y de las cuales la ilustración enciclopédica fue la predecesora: siempre se trata en ambos casos de un balance y de un espectáculo: es necesario ir a las láminas de la *Enciclopedia* (sin hablar de muchas otras razones) como se va a las exposiciones de Bruselas o de Nueva York. Los objetos presentados son literalmente enciclopédicos, es decir que cubren toda la esfera de las materias manufacturadas por el hombre: vestimentas, automóviles, utensilios, armas, instrumentos, muebles, todo lo que el hombre recorta en la madera, el metal, el vidrio o la fibra está catalogado aquí, del cincel a la estatua, de la flor artificial a un barco. Este objeto enciclopédico está generalmente representado por la imagen en tres niveles: antológico, cuando el objeto aislado de todo contexto está presentado en sí mismo; anecdótico, cuando está "naturalizado" por su inserción en una gran escena viviente (es lo que se llama la viñeta); genético, cuando la imagen nos proporciona el trayecto que va desde la materia bruta al objeto terminado: génesis, esencia, praxis, el objeto está así abordado bajo todas sus categorías: en tanto es, en tanto es hecho y en tanto hace. De esos tres estados asignados al objeto-imagen, uno está claramente privilegiado

por la *Enciclopedia*: el del nacimiento: es beneficioso poder mostrar cómo se puede hacer surgir las cosas de su misma inexistencia y acreditarle así al hombre un asombroso poder de creación; tenemos el campo: la naturaleza plena (sus prados, sus colinas, sus árboles) constituye una especie de vacío humano del que no se sabe qué podría surgir; sin embargo la imagen se inquieta, nacen objetos anticipadores de humanidad: se trazan surcos sobre el suelo, se entierran estacas, se cavan agujeros; un corte nos muestra bajo la naturaleza desierta una poderosa red de vetas y corredores: ha nacido una mina. Es como un símbolo: el hombre enciclopédico *mina* la naturaleza entera de signos humanos; en el paisaje enciclopédico no se está nunca solo, en lo más crudo de los elementos hay siempre un *producto* fraternal del hombre: el objeto es la firma que pone el hombre sobre el mundo.

Es sabido que una simple materia puede ofrecer toda una historia para leer: Brecht ha reencontrado la esencia miserable de la guerra de los Treinta Años tratando profundamente de telas, de mimbres y de maderas. El objeto enciclopédico es producto de materias generales que son aún las de la era artesanal. Si visitamos hoy día una exposición internacional percibiremos a través de todos los objetos expuestos dos o tres materias dominantes, vidrio, metal, plástico sin duda; la materia del objeto enciclopédico es de una edad más vegetal: es la madera la que do-

mina en este gran catálogo construyendo un mundo de objetos dulces a la mirada, humanos ya por su materia, resistente pero no áspera, maleable pero no plástica. Nada muestra mejor ese poder de humanización de la madera que las máquinas de la *Enciclopedia*; en este mundo de la técnica (todavía artesanal pues la gran industria no ha nacido aún), la máquina es un objeto capital y la mayor parte de las máquinas de la *Enciclopedia* están hechas de madera; son enormes andamios, muy complicados, en los cuales el metal sólo provee las ruedas dentadas. La madera que las constituye las vincula a una cierta idea del juego: esas máquinas son (para nosotros) como grandes juguetes; inversamente a las imágenes modernas, el hombre, siempre presente en algún rincón de la máquina, no tiene con ella sólo una relación de vigilancia: dando vueltas una manija, pedaleando, tejiendo un hilo, participa de la máquina de una manera activa y sutil; la mayor parte de las veces el grabador lo sorprende vestido cuidadosamente de señor; no es un obrero, es un señor que juega con una especie de órgano técnico donde todo el conjunto de ruedas está al descubierto; lo que sorprende en la máquina enciclopédica es su ausencia de secreto; no hay en ella ningún lugar escondido (resorte o cofre) que oculte mágicamente la energía como ocurre en nuestras máquinas modernas (el mito de la electricidad es el de ser una energía generada por ella misma y por lo tanto oculta); aquí la energía es esencialmente transmisión, amplificación de un simple movimiento humano; la máquina enciclopédica es sólo una gran mediación: el hombre está en un punto, el objeto en el otro, entre los dos, un ambiente arquitectónico —hecho de postes, cuerdas y ruedas— a través del cual, como una luz, la fuerza humana se desarrolla, se concentra, aumenta y se precisa simultáneamente: así el obrero que teje punto de malla, un hombrecito con saco, sentado frente al teclado de una enorme máquina de madera, produce una gasa extremadamente fina como si tocase música; en otro lugar, en una habitación enteramente desnuda, ocupada solamente por todo un juego de maderas y de cables, una muchacha sentada sobre un banco da vueltas a una manija con una mano mientras que la otra descansa dulcemente sobre la rodilla. No se puede tener una idea más *simple* de la técnica.

Simplicidad casi ingenua, una forma de la leyenda dorada del artesanado (pues no hay en estas láminas ningún rastro del mal social): la *Enciclopedia* confunde lo simple, lo elemental, lo esencial y lo causal. La técnica enciclopédica es simple porque está reducida a un espacio con sólo dos términos: es el trayecto causal que va de la materia al objeto; también todas las láminas que presentan alguna operación técnica (de transformación) movilizan una estética de la desnudez: grandes piezas vacías, bien ilumina-

das, donde sólo cohabitan el hombre y su trabajo: espacio sin objetos parasitarios, de paredes desnudas, de tablas rasas; aquí lo simple no es otra cosa que lo vital; esto se ve bien en el taller del panadero; como elemento primario el pan implica un lugar austero; en oposición, la confitería, perteneciente al orden de lo superfluo, prolifera en instrumentos, operaciones, productos, cuyo agitado conjunto compone una forma barroca. De una manera general, la *producción* del objeto arrastra la imagen hacia una simplicidad casi sagrada; por el contrario, su *uso* (representado en el momento de la venta, en el negocio) autoriza un embellecimiento de la viñeta, abundante en instrumentos, accesorios y actitudes: austeridad de la creación, lujo del comercio, tal es el doble régimen del objeto enciclopédico: la densidad de la imagen, su carga ornamental significa siempre que se pasa de la producción al consumo.

Es claro que la preeminencia del objeto en este mundo procede de una voluntad de inventario, pero el inventario no es nunca una idea neutra; inventariar no es solamente, como pareciera a primera vista, constatar sino también apropiarse. La *Enciclopedia* es un vasto balance de propiedad; Groethuysen pudo oponer al *orbis pictus* del Renacimiento animado por el espíritu de un conocimiento aventurero, el enciclopedismo del siglo XVIII fundado sobre un saber de apropiación. Formalmente (esto es bien evidente en las

láminas), la propiedad depende esencialmente de una cierta división de las cosas: apropiarse es fragmentar el mundo, dividirlo en objetos finitos, sujetos al hombre en proporción misma de su discontinuidad: pues no se puede separar sin finalmente nombrar y clasificar, a partir de esto nace la propiedad. Míticamente, la posesión del mundo no comenzó con el Génesis sino con el Diluvio, cuando el hombre fue obligado a nombrar cada especie de animales y a ubicarla, es decir separarla de sus especies vecinas; además, la *Enciclopedia* tiene del arca de Noé una visión esencialmente pragmática; el arca no es un barco —objeto más o menos fantasioso— sino una larga caja flotante, un cofre de ocultamiento; el único problema que esta caja plantea a la *Enciclopedia* no es por cierto teológico: es el de su construcción o, en términos más técnicos, de su armazón, o más precisamente todavía, de sus ventanas, puesto que cada una de ellas corresponde a una pareja típica de animales de esta manera divididos, nombrados, domesticados (que dejan ver graciosamente sus cabezas a través de las aberturas).

En efecto, la nomenclatura enciclopédica (cualquiera que sea su esoterismo técnico) funda una posesión familiar. Esto es muy notable pues nada obliga lógicamente al objeto a mostrarse amistoso con el hombre. Por el contrario, el objeto, humanamente considerado, es una cosa ambigua; se ha visto que durante un largo tiempo

nuestra literatura no lo reconoció; más tarde (en general, hoy día), el objeto fue dotado de una opacidad metafísica; asimilado a un estado inhumano de la naturaleza, no se puede pensar en su proliferación sin un sentimiento apocalíptico o de desgracia; el objeto moderno es, o bien la asfixia (Ionesco) o bien la náusea (Sartre). Por el contrario, el objeto enciclopédico está sujetado (se podría decir que es precisamente puro objeto, en el sentido etimológico del término)[1], por una razón muy simple y constante: en toda ocasión está *firmado* por el hombre; la vía privilegiada de esta presencia humana es la imagen pues ella permite ubicar discreta y permanentemente un hombre en el horizonte del objeto; las láminas de la *Enciclopedia* están siempre pobladas (en este aspecto ofrecen un parentesco muy cercano con otra iconografía "progresista", o para ser más precisos, burguesa: la pintura holandesa del siglo XVII); se podrá imaginar el objeto naturalmente más solitario, siempre se estará seguro de encontrar un hombre en un rincón de la imagen; este hombre mirará el objeto, lo medirá o lo vigilará, o al menos lo consumirá como un espectáculo; tomemos como ejemplo el empedrado de los Gigantes, ese montón de basaltos horrendos compuesto por la naturaleza en Antrim, Escocia; este inhumano paisaje re-

1 Barthes juega acá con las etimologías de los términos *sujeto* y *objeto* y por lo tanto sugiere una doble lectura de los mismos. *(Nota del traductor.)*

vienta de humanidad, por decirlo así; señores en tricornio y bellas damas contemplan el paisaje charlando familiarmente; un poco más lejos hombres que pescan y científicos que sopesan la materia mineral: analizado en funciones (espectáculo, pesca, ciencia), el basalto está *reducido*, domesticado, familiarizado porque está *dividuos* lo que sorprende en toda la *Enciclopedia* (y particularmente en sus imágenes) es que propone un *mundo sin miedo* (enseguida veremos que lo monstruoso no está excluido pero existe a título más "surrealista" que terrorífico). Se puede precisar a qué se reduce el hombre de la imagen enciclopédica, cuál es, de alguna manera, la esencia de su humanidad: son sus manos. En muchas de sus láminas (las más bellas tal vez) aparecen manos separadas del cuerpo que revolotean alrededor de la obra (pues su ligereza es extrema); esas manos son sin duda el símbolo de un mundo artesanal (se trata todavía de oficios tradicionales, poco mecanizados, la máquina a vapor es escamoteada) como se ve por la importancia de las mesas (grandes, chatas, bien iluminadas, a menudo rodeadas de manos); pero más allá del artesanado, las manos son fatalmente el signo inductor de la esencia humana: ¿no se ve, hoy día, de un modo más complejo, a nuestra publicidad volver incesantemente a ese motivo misterioso, sobrenatural y natural al mismo tiempo, como si el hombre no acabara de asombrarse de tener manos? No es

tarea fácil terminar con la civilización de la mano.

De esta manera, en el estado inmediato de sus representaciones, la *Enciclopedia* no deja de familiarizar el mundo de los objetos (que es su materia primera) agregándole la cifra obsesiva del hombre. Sin embargo, más allá de la letra de la imagen, esta humanización implica un sistema intelectual de una extrema sutileza: la imagen enciclopédica es humana no solamente porque en ella figura el hombre sino también porque constituye una estructura de *informaciones*. Esta estructura, aunque iconográfica, se articula en la mayoría de los casos como el lenguaje natural (al que precisamente denominamos *articulado*) del que reproduce sus dos dimensiones puestas hoy en claro por la lingüística estructural; se sabe, en efecto, que todo discurso comporta unidades significantes y que esas unidades se ordenan según dos ejes, el de sustitución (paradigmático) y el de contigüidad (o sintagmático); de esta manera cada unidad puede *variar* (virtualmente) con sus semejantes, y *encadenarse* (realmente) con sus vecinas. Es lo que ocurre, *grosso modo*, en una lámina de la *Enciclopedia*. La mayor parte de estas láminas están formadas de dos partes; en la parte inferior, la herramienta o el gesto (objeto de la demostración), aislado de todo contexto real, está mostrado en su esencia; constituye la unidad informativa y esta unidad es, la mayor parte de las veces, *variada*: se detallan los aspectos, los elementos, las especies; esta parte de la lámina tiene el rol de *declinar* de alguna forma el objeto, manifestar su paradigma; por el contrario, en la parte superior o viñeta, ese mismo objeto (y sus variedades) está tomado en una escena viviente (generalmente una escena de venta o de confección, negocio o taller), encadenado a otros objetos en el interior de una situación real: se encuentra aquí la dimensión sintagmática del mensaje; y de la misma manera que en el discurso oral el sistema de la lengua, perceptible sobre todo en el nivel paradigmático, está de alguna manera *oculto* detrás de la corriente viva de las palabras, de la misma manera la lámina enciclopédica juega a la demostración intelectual (por sus objetos) y a la vida novelesca (por sus escenas). Tomemos la lámina de un oficio (el oficial de confitería): en la parte baja se encuentra el conjunto de variados instrumentos necesarios para la profesión; en este estado paradigmático, el instrumento no tiene ninguna vida: inerte, fijado en su esencia, no es más que un esquema demostrativo análogo a la forma casi escolar de un paradigma verbal o nominal; por el contrario, en la parte alta, el batidor, la tabla de picar carne (los pasteleros hacían pastel de carne), el tamiz, la olla, el molde, están dispersados, encadenados, "tratados" en un cuadro vivo, exactamente como los "casos" distinguidos por la gramática están habitualmente dados sin pensar en el discurso real, con la di-

ferencia de que el sintagma enciclopédico es de una extrema densidad de sentidos; en lenguaje informacional se puede decir que la escena posee poco "ruido" (ver, por ejemplo, el taller donde están reunidas las principales operaciones del grabado).

La mayor parte de los objetos extraídos del paradigma inferior reaparecen en la viñeta a título de signos; mientras que la nomenclatura representada de los instrumentos, utensilios, productos y gestos no comporta por definición ningún secreto, la viñeta, cargada de un sentido diseminado, se presenta siempre un poco como un jeroglífico: es necesario descifrarla, señalar en ella las unidades informativas. La viñeta tiene la misma densidad de un jeroglífico: es necesario que *todas* las informaciones entren forzosamente en la escena vivida (de aquí que la lectura exija una exploración del sentido); en la lámina consagrada al algodón un cierto número de accidentes debe necesariamente reenviar al exotismo del vegetal: la palmera, la cabaña, la isla, el cráneo rasurado del chino, su larga pipa (a decir verdad muy poco práctica para trabajar el algodón pero que convoca la imagen del opio); ninguna de estas informaciones es inocente: la imagen está atestada de significaciones demostrativas; de manera análoga, la linterna de Demóstenes es admirable *porque* dos hombres hablan de ella y la señalan con el dedo: es una antigüedad *porque* está ubicada junto a una ruina; está situada en Grecia *porque* junto a ella está el mar, un barco; contemplamos su estado actual *porque* un grupo de hombres, a su lado, baila algo así como el buzuki. No hay mejor símbolo de esta especie de vocación criptográfica de la imagen que las dos láminas consagradas a los hemisferios; una esfera cubierta de una fina trama de líneas permite leer el dibujo de sus continentes, pero esas líneas y esos contornos no son más que una sutil transparencia detrás de la cual flotan, como un sentido *de lo que está detrás*, las figuras de las constelaciones (el Carnero, el Delfín, la Balanza, el Can).

Sin embargo la viñeta condensada en sentidos, ofrece también una resistencia al sentido, y se puede decir que paradójicamente es en esta resistencia cuando el lenguaje de la lámina deviene un lenguaje completo, un lenguaje adulto. En efecto, es evidente que para un lector de la época la escena en sí misma aportaba muy pocas informaciones nuevas: ¿quién no había visto una confitería, un campo cultivado o una pesca en el río? La función de la viñeta está por lo tanto en otra parte: el sintagma (puesto que de él se trata) nos dice aquí una vez más que el lenguaje (con mucho mayor razón el lenguaje icónico) no es pura comunicación intelectual: el sentido no está acabado sino cuando es de alguna manera naturalizado en una acción completa del hombre; para la *Enciclopedia* también no hay mensaje completo sino en situación. Ahora

es posible ver finalmente la ambigüedad del didactismo de la *Enciclopedia*: muy fuerte en la parte inferior (paradigmática) de la imagen, se diluye en su nivel sintagmático, reencontrando (sin perderse verdaderamente) lo que tal vez sea necesario llamar la verdad novelesca de toda acción humana. En su nivel demostrativo, la imagen enciclopédica constituye una *lengua radical*, hecha de conceptos puros, sin palabras-instrumentos ni sintaxis; en el nivel superior, esta lengua radical se vuelve lengua humana, pierde voluntariamente la parte de inteligible que gana con lo vivido.

La viñeta no solamente tiene una función existencial sino también, si se puede decir, una función épica; está encargada de representar el final glorioso de un gran trayecto, el de la materia transformada, sublimada por el hombre a través de una serie de episodios y estaciones: esto es lo que simboliza el corte transversal del molino, donde se ve el grano caminar de etapa en etapa para convertirse en harina. La demostración aparece todavía más evidente cuando es voluntariamente artificial: la puerta abierta de una armería deja ver la calle donde dos hombres están haciendo esgrima: la escena —poco probable— es sin embargo lógica si se quiere mostrar el término último de la operación (tema de la imagen) que es el bruñido: hay un trayecto del objeto que debe ser cumplido hasta el final. Ese trayecto es a menudo paradójico (de allí el interés que se tiene en mostrar los términos); una masa enorme de madera y de cuerdas produce una graciosa tapicería con flores: el objeto terminado, tan diferente del aparato que le ha dado nacimiento, está ubicado adelante; el efecto y la causa, yuxtapuestos, forman una figura de sentido por contigüidad (lo que se llama metonimia): la carpintería *significa* finalmente la tapicería. La paradoja alcanza su plenitud (sabrosa) cuando ya no se puede percibir ninguna relación de sustancia entre la materia inicial y la materia final: en el taller del fabricante de cartas, los naipes nacen de un vacío, el agujero del cartón; en el negocio del florista artificial nada recuerda a la flor, aun más, todas las operaciones que allí se llevan a cabo son constantemente antipáticas a la idea de flor: pinchazos, martillazos, cortes con el sacabocados: ¿qué relación entre estas pruebas de fuerza y la frágil florescencia de la anémona o del ranúnculo? Precisamente una relación humana, la del hacer todopoderoso del hombre que de nada puede hacer todo.

Constantemente la *Enciclopedia* da testimonio de una cierta epopeya de la materia, pero esta epopeya es también de alguna manera la del espíritu: el trayecto de la materia no es otra cosa para el enciclopedista que el encaminarse de la razón: la imagen tiene *también* una función lógica. Diderot lo dice expresamente a propósito de la máquina para hacer medias, cuya

estructura va a ser reproducida por la imagen: "*Se la puede mirar como un solo y único razonamiento cuya conclusión sería la fabricación de la obra, puesto que entre sus partes reina una dependencia tan grande que suprimir una sola, o alterar la forma de aquellas que se creen menos importantes, sería dañar todo el mecanismo.*" Encontramos aquí proféticamente formulado el principio mismo de los conjuntos cibernéticos; la lámina —imagen de la máquina— es a su manera un cerebro, se introduce en él la materia y se dispone el "programa": la viñeta (el sintagma) sirve de conclusión. Este caracter lógico de la imagen tiene otro modelo, el de la dialéctica: primero la imagen analiza, enumera los elementos separados del objeto o de la operación y los arroja como sobre una mesa bajo los ojos del lector, luego los recompone, agregándole para terminar el espesor de la escena, es decir, de la vida. El montaje enciclopédico está elaborado racionalmente: desciende tan profundamente como sea necesario en el análisis para "*percibir los elementos sin confusión*" (según palabras de Diderot, a propósito precisamente de los dibujos, producto de las encuestas realizadas por los dibujantes en los talleres): la imagen es una especie de sinopsis racional: no solamente ilustra el objeto o su trayecto sino también el espíritu mismo que lo piensa; este doble movimiento corresponde a una doble lectura; si se lee la lámina desde abajo hacia arriba, se obtiene una lectura vivida,

se revive el trayecto épico del objeto, su cumplimiento en el complejo mundo de los consumidores: se va de la naturaleza a la socialidad; pero si se lee la imagen desde arriba hacia abajo partiendo de la viñeta, se reproduce el camino del espíritu analítico; el mundo nos da lo usual, lo evidente (es la escena); con el enciclopedista se desciende progresivamente a las causas, a las materias, a los elementos primeros, se va de lo vivido a lo causal, se intelectualiza el objeto. El privilegio de la imagen —opuesta en esto a la escritura que es lineal— es no marcar definitivamente ningún protocolo de lectura: una imagen está siempre privada de vector lógico (experiencias recientes tienden a probarlo); las de la *Enciclopedia* poseen una preciosa circularidad: se las puede leer a partir de lo vivido, o por el contrario a partir de lo inteligible: el mundo real no está reducido, está suspendido entre dos grandes órdenes de realidad verdaderamente irreductibles.

Tal es el sistema informativo de la imagen enciclopédica. Sin embargo la información no se cierra con lo que la imagen decía al lector de la época: el lector moderno recibe de esta imagen antigua informaciones que el enciclopedista no podía prever: en primer lugar informaciones históricas: es bastante evidente que las láminas de la *Enciclopedia* son una mina de valiosos datos sobre la civilización del siglo XVIII (al menos de su primera mitad); luego, información enso-

ñadora, si se puede llamar así: el objeto de época despierta en nosotros analogías estrictamente modernas; este es un fenómeno de connotación (la connotación, noción lingüística precisa, está constituida por el desarrollo de un sentido segundo) que justifica la nueva edición de documentos antiguos. Tomemos por ejemplo la diligencia de Lyon; la *Enciclopedia* sólo podía encarar la reproducción objetiva —mate, podría decirse— de un cierto medio de transporte; pero ocurre que ese macizo cofre despierta en nosotros inmediatamente aquello que podríamos llamar recuerdos de la imaginación: historia de bandidos, raptos, rescates, traslados nocturnos de misteriosos personajes, y más cercanamente a nosotros, el western, todo el mito heroico y siniestro de la diligencia se concentra allí, en ese objeto negro, dado inocentemente como podría haberlo hecho una fotografía de la época. Existe una *profundidad* de la imagen enciclopédica: es la del tiempo que transforma el objeto en mito.

Esto nos lleva a lo que es necesario llamar la Poética de la imagen enciclopédica, si se conviene en definir la Poética como la esfera de las vibraciones infinitas del sentido en el centro de la cual está ubicado el objeto literal. Se puede decir que no hay lámina de la *Enciclopedia* que no vibre más allá de su propósito demostrativo. Esta singular vibración es, antes que otra cosa, asombro. Es cierto que la imagen enciclopédica es siempre clara, pero en una región más profunda

de nosotros mismos, más allá del intelecto, o al menos en su filo, nacen preguntas que nos sobrepasan. Veamos la asombrosa imagen del hombre reducido a su red de venas; a la audacia anatómica se une aquí la gran interrogación poética y filosófica: *¿Qué es esto?* ¿Qué nombre darle? ¿Cómo darle un nombre? Surgen mil nombres y se desplazan unos a otros: un árbol, un oso, un monstruo, una cabellera, una tela, todo lo que desborda la silueta humana, la distiende, la atrae hacia regiones lejanas de sí misma haciéndole franquear la división de la naturaleza; sin embargo, de la misma manera que en el esbozo de un maestro el desorden de los trazos se resuelve finalmente en una forma pura y exacta perfectamente significante, igualmente aquí todas las vibraciones del sentido concurren a imponernos una cierta idea del objeto; en esta forma primeramente humana, luego animal y vegetal, reconocemos siempre una especie de sustancia única —vena, cabello, hilo— y accedemos a esa gran materia indiferenciada cuya poesía verbal o pictórica es el modo de conocimiento: frente al hombre de la *Enciclopedia* es necesario decir *lo fibroso*, como los antiguos griegos decían *lo húmedo*, o *lo cálido*, o *lo redondo*: se afirma aquí una cierta esencia de la materia.

Efectivamente, no puede encontrarse en las láminas una poesía anárquica. La iconografía de la *Enciclopedia* es poética porque los desbordamientos del sentido tienen siempre una cierta

unidad, sugieren un sentido último que trasciende todos los *ensayos* del sentido. Por ejemplo la imagen de la matriz es verdaderamente enigmática; sin embargo sus vibraciones metafóricas (se diría un buey desollado en una carnicería, el interior de un cuerpo que se deshace y flota) no contradicen el traumatismo original vinculado a este objeto. Hay un cierto horror y una cierta fascinación comunes a algunos objetos que los fundan precisamente como una *clase* homogénea cuya unidad e identidad es afirmada por la Poética. Este orden profundo de la metáfora es el que justifica —poéticamente— recurrir a una cierta categoría de lo *monstruoso* (al menos es, según la ley de connotación, lo que percibimos delante de ciertas láminas): monstruos anatómicos, como es el caso de la enigmática matriz o el del busto con los brazos cortados, el pecho abierto y el rostro convulso (destinado a mostrarnos las arterias del tórax); monstruos surrealistas (esas estatuas ecuestres tapizadas de cera y lazos), objetos inmensos e incomprensibles (a mitad de camino entre la media y la percha ubicada en una tienda, y que no son ni una cosa ni la otra), monstruos más sutiles (recipientes de veneno de cristales negros y agudos), todas estas transgresiones de la naturaleza hacen comprender que lo poético (pues lo monstruoso no podría ser sino lo poético) está siempre fundado en un desplazamiento del nivel de percepción: una de las grandes riquezas de la *Enciclopedia*

es la de *variar* (en el sentido musical del término) el nivel en el que un mismo objeto puede ser percibido, liberando de esta manera los secretos mismos de la forma: una pulga vista en el microscopio se convierte en un horrible monstruo con un caparazón de placas de bronce, provisto de aceradas espinas, con una cabeza de pájaro malvado y alcanzando la sublime extrañeza de los dragones mitológicos; en otro registro, el cristal de nieve aumentado, se vuelve una complicada y armoniosa flor. ¿No es la poesía un cierto poder de *desproporción* como lo había visto Baudelaire describiendo los efectos de reducción y de precisión del hachisch?

Otra categoría ejemplar de lo poético (al lado de lo monstruoso): una cierta inmovilidad. Se elogia siempre el movimiento de un dibujo. Sin embargo, por una paradoja inevitable, la *imagen* del movimiento no puede ser representada sino en su detención; para significarse a sí mismo, el movimiento debe inmovilizarse en el punto extremo de su carrera; es ese reposo inaudito, insostenible, que Baudelaire llamaba la verdad enfática del gesto y que se reencuentra en la pintura demostrativa, la de Gros por ejemplo; a este gesto suspendido, sobre-significante, se le podría dar el nombre de *numen*, pues es el gesto de un dios el que crea silenciosamente el destino del hombre, es decir el sentido. En la *Enciclopedia*, los gestos numinosos abundan, pues lo que el hombre hace no puede ser in-significante. En el

laboratorio de química por ejemplo, cada personaje nos presenta actos *sutilmente* imposibles, pues en verdad un acto no puede ser eficaz y significante a la vez, un gesto no puede ser completamente un acto: el muchacho que lava los platos, curiosamente, no mira lo que está haciendo, su rostro, vuelto hacia nosotros, deja la operación en una especie de soledad demostrativa; y si los dos químicos discurren, es necesario que uno de ellos levante el dedo para significarnos, mediante ese gesto enfático, el carácter docto de la conversación. Ocurre lo mismo en la escuela de Dibujo, los alumnos están *tomados* en el improbable momento (a fuerza de verdad) de su agitación. En efecto, hay un orden físico donde la paradoja de Zenón de Elea es verdadera, donde la flecha vuela y no vuela, vuela por no volar, y ese orden es el de la pintura (aquí, del dibujo).

Es evidente que la poética enciclopédica se define siempre como un cierto irrealismo. Es la apuesta de la *Enciclopedia* (en sus láminas): ser a la vez una obra didáctica, en consecuencia fundada sobre una severa exigencia de objetividad (de "realidad"), y una obra poética en la cual lo real es incesantemente desbordado por *otra cosa* (lo *otro* es el signo de todos los misterios). Empleando medios puramente gráficos que no recurren nunca a la noble coartada del *arte*, el dibujo enciclopédico manifiesta el mundo exacto que se había propuesto desde el comienzo

Se puede precisar el sentido de esta subversión que no alcanza solamente la ideología (y en este aspecto las láminas de la *Enciclopedia* amplían singularmente las dimensiones de la empresa), sino también, de una manera infinitamente más grave, la racionalidad humana. En su orden mismo (descripto aquí bajo las especies del sintagma y del paradigma, de la viñeta y del bajo de la página), la lámina enciclopédica realiza ese *peligro* de la razón. La viñeta, representación realista de un mundo simple, familiar (negocios, talleres, paisajes), está ligada a una evidencia tranquila del mundo: la viñeta es apacible, reconfortante: ¿hay algo más deliciosamente casero que la huerta, encerrada en sus muros, con sus espalderas al sol? ¿algo más feliz, más tranquilo, que el pescador con su caña, el sastre sentado a su ventana, las vendedoras de plumas, el niño que les habla? En ese cielo enciclopédico (el alto de las láminas) el mal está ausente; apenas un malestar frente al duro trabajo de los vidrieros, armados de pobres herramientas, mal protegidos contra el calor; y cuando la naturaleza se oscurece, siempre en alguna parte queda un hombre para serenarla: pescador con una antorcha delante del mar nocturno, sabio discurriendo frente a los negros basaltos de Antrim, mano suave del cirujano posada sobre el cuerpo que opera, cifras del saber dispuestas para ser desarrolladas en lo más fuerte de la tempestad (en el grabado de las trombas

de mar). Sin embargo a medida que se pasa de la viñeta a imágenes más analíticas, el apacible orden del mundo es sacudido en beneficio de cierta *violencia*. Todas las fuerzas de la razón y de la sinrazón concurren para el logro de esta inquietud poética; en primer lugar la metáfora misma hace de un objeto simple, literal, un objeto infinitamente estremecido: el erizo de mar es *también* sol o custodia: el mundo nombrado no está nunca seguro fascinado por esencias adivinadas e inaccesibles; y sobre todo (y es el interrogante final propuesto por estas láminas), el espíritu analítico mismo, arma de la razón triunfante, no puede menos que doblar el mundo explicado en un nuevo mundo *a explicar*, según un proceso de circularidad infinita que es el del diccionario donde la palabra no puede ser definida más que por otras palabras; "entrando"[2] en los detalles, desplazando los niveles de percepción, develando lo oculto, aislando los elementos de su contexto práctico, dando a los objetos una esencia abstracta, "abriendo" la naturaleza, la imagen enciclopédica no puede menos que sobrepasarla y alcanzar la sobrenaturaleza misma: es a fuerza de didactismo que nace aquí una forma de insólito surrealismo (fenómenos que también se encuentran ambiguamente en la inquietante enciclopedia de Flaubert *Bouvard y Pécuchet*). ¿Se quiere mostrar cómo se funden las estatuas ecuestres? Es necesario envolverlas en un extravagante aparato de cera, de bandas y soportes: ¿qué sinrazón podría alcanzar este *límite* (sin hablar de la desmitificación violenta que reduce al guerrero Luis XIV a esta monstruosa muñeca)? De una manera general, la *Enciclopedia* no deja de proceder a una fragmentación impía del mundo, pero lo que encuentra al final de esta fractura no es el estado fundamental de las puras causas; la mayoría de las veces la imagen obliga a recomponer un objeto *contra-racional*; una vez disuelta la primera naturaleza surge otra, tan formada como la primera. En una palabra, la fractura del mundo es imposible: es suficiente que exista una mirada —la nuestra— para que el mundo sea eternamente pleno[3].

1964

[2] Barthes juega con el doble sentido de la palabra, el literal y el técnico: se denomina *entrada* a cada una de las palabras de orden con que se encabeza la ordenación alfabética de los diccionarios y enciclopedias. *(Nota del traductor.)*

[3] "Imagen, razón, sinrazón", en *El universo de la enciclopedia*, 130 láminas de la Enciclopedia de Diderot y D'Alembert, Libraires Associés, 1964.

CHATEAUBRIAND: *VIDA DE RANCÉ*

No soy más que tiempo. *Vida de Rancé*

¿Existe alguien que haya leído la *Vida de Rancé* tal como fue escrita, es decir, como una obra de penitencia y edificación? ¿Qué puede decir hoy día a un hombre incrédulo, instruido por su siglo para no ceder al prestigio de las "frases", la vida de un trapense del tiempo de Luis XIV escrita por un romántico? Sin embargo nosotros podemos gustar este libro, puede dar la sensación de una obra maestra, o mejor todavía (pues esta es una noción demasiado contemplativa), de un libro ardiente, en el cual ciertas personas pueden reencontrar algunos de sus problemas, es decir algunos de sus límites? ¿Cómo la obra piadosa de un anciano retórico, escrita por insistente pedido de su confesor, surgida de ese romanticismo francés con el cual nuestra modernidad tiene tan poca afinidad, cómo esta obra puede concernirnos, sorprendernos, satisfacernos? Esta distorsión propuesta por el tiempo entre la escritura y la lectura es el desafío mismo de eso que llamamos literatura: la obra leída es *anacrónica* y ese anacronismo es el interrogante capital que propone al crítico: paula-

tinamente se puede llegar a explicar una obra por su época o por su proyecto, es decir justificar el escándalo de su aparición; pero ¿cómo explicar el de su supervivencia? ¿A qué puede convertirnos la *Vida de Rancé*, a nosotros que hemos leído a Marx, Nietzsche, Freud, Sartre, Genet o Blanchot?

LA REGIÓN DEL PROFUNDO SILENCIO

Chateaubriand escribe la *Vida de Rancé* a los setenta y seis años; es su última obra (morirá cuatro años más tarde). Esta es una buena etapa para desarrollar un lugar común (en el sentido técnico del término: un *topos*) de la literatura clásica, el de la vanidad de las cosas: caminante él mismo, y sobre el fin de camino, el anciano no puede cantar sino lo que pasa: el amor, la gloria, en resumen, el mundo. Este tema de la *vanitas* no es extraño a la *Vida de Rancé*; a menudo se creería estar leyendo el *Eclesiastés*: "*Sociedades desde hace tiempo desaparecidas, ¡cuántas otras os han sucedido!, las danzas se ejecutan sobre el polvo de los muertos y las tumbas surgen bajo los pasos de la alegría... ¿Dónde están hoy los males de ayer? ¿Dónde estarán mañana las felicidades de hoy?*" Se reencontrará aquí, en incesantes digresiones, el aparato clásico de las vanidades humanas: los amores que se marchitan (ver el célebre pasaje sobre

las cartas de amor), las tumbas, las ruinas (Roma), las castillos abandonados (Chambord), las dinastías que se apagan, las selvas que invaden, las bellas mujeres olvidadas; tal vez, solamente para Chateaubriand el libro no marchita.

Sin embargo, el tema de la sapiencia, tan frecuente en la literatura clásica y cristiana, ha desaparecido prácticamente de las obras modernas: la vejez no es más una edad literaria; el hombre viejo es muy raramente un héroe novelesco; hoy día es el niño el que emociona, el adolescente el que seduce, que inquieta; no hay más una imagen del anciano, no hay más una filosofía de la vejez tal vez porque el anciano es *in-deseable*. No obstante tal imagen puede ser desgarradora, mucho más que la del niño y tanto como la del adolescente con quien el anciano comparte la situación existencial de abandono; la *Vida de Rancé*, cuyo tema evidente es la vejez, puede emocionar tanto como una novela de amor, pues la vejez (ese largo suplicio, decía Michelet) puede ser una enfermedad como el amor: Chateaubriand está enfermo de su vejez (y eso es nuevo en relación al topos clásico); la vejez tiene en él una consistencia propia, existe como un cuerpo extraño, molesto, doloroso, y el anciano mantiene con ella relaciones mágicas: una metáfora incesante y variada proporciona una verdadera materia, dotada de un color (es *la viajera de la noche*) y de un canto (es *la región del profundo silencio*).

Es esta languidez de ser viejo, extendida a lo largo de las *Memorias*, lo que está condensado aquí en la figura de un solitario: Rancé, pues aquel que abandona voluntariamente el mundo puede confundirse sin esfuerzo con aquel que es abandonado por el mundo: el sueño, sin el cual no habría escritura, deroga la distinción entre las voces activa y pasiva: el abandonador y el abandonado son aquí un mismo hombre, Chateaubriand puede ser Rancé.

A los veintinueve años, antes de convertirse, Chateaubriand escribía: "*Muramos enteramente por miedo de sufrir después. Esta vida debe corregir la manía de ser.*" La vejez es un tiempo donde se muere a medias, es la muerte sin la nada. Esta paradoja tiene otro nombre, es el Tedio (de Mme. de Rambouillet en su vejez: "*Hacía mucho tiempo que no existía más, a menos de contar los días de tedio*"); el tedio es la expresión de un tiempo de más, de una vida de más. En esta derelicción, que es cantada a lo largo de la *Vida de Rancé* bajo el pretexto de la piedad (Dios es un medio cómodo para hablar de la vida), se reconocerá un tema adolescente: *la vida me fue infligida. —¿Qué hago en este mundo?*; por ese sentimiento profundamente existencial (y aun existencialista), la *Vida de Rancé*, bajo el aparato cristiano, hace pensar en *La náusea*; las dos experiencias tienen el mismo resultado: *escribir*: sólo la escritura puede dar sentido a lo no-significante; la diferencia consiste en que la derelicción existencial está infligida al hombre de una manera metafísica, más allá de las edades; Chateaubriand está demasiado vinculado a un tiempo anterior, a un ser de sus recuerdos; cuando el recuerdo aparece como un sistema completo de representaciones (es el caso de las *Memorias*), la vida está terminada, comienza la vejez que es tiempo puro (*"no soy más que tiempo"*); por lo tanto la existencia no está pautada por la fisiología sino por la memoria; desde que ésta puede coordenar, estructurar (y esto puede ocurrir muy joven), la existencia deviene destino, pero, por esto mismo, adquiere finalidad pues el destino sólo puede conjugarse en pretérito anterior, es un tiempo cerrado. Siendo la mirada que transforma la vida en destino, la vejez hace de la vida una esencia, dejando de ser vida. Esta paradójica situación hace del hombre que subsiste un ser desdoblado (Chateaubriand habla de la *anterior-vida* de Rancé), que no alcanza jamás una existencia completa: primero las quimeras, luego los recuerdos, pero nunca la posesión: es la última encrucijada de la vejez: las cosas son sólo cuando ya no son más: "*¿Costumbres de antaño, no renaceréis más?, y si renaciereis, ¿reencontraríais el encanto con que os ha adornado el polvo de los años?*" La anamnesia, que es en el fondo el gran tema de *Rancé* —el Reformado que tuvo él también una doble vida, mundana y monástica— es pues una operación exultante y desga-

rrante a la vez; esta pasión de la memoria se apacigua sólo con un acto que da por fin al recuerdo una estabilidad de esencia: *escribir*. La vejez para Chateaubriand está estrechamente ligada a la idea de obra. Su *Vida de Rancé* está proféticamente vivida como su última obra y en dos oportunidades se identifica con Poussin muriendo en Roma (la ciudad de las ruinas) y depositando en su último cuadro esa imperfección misteriosa y soberana más bella que el arte acabado que es el *temblor del tiempo*: el recuerdo es el comienzo de la escritura y la escritura, a su turno, es el comienzo de la muerte (por joven que se la emprenda).

Tal es —pareciera— la experiencia que da nacimiento a la *Vida de Rancé*: una pasión desgraciada, no la de envejecer sino la de *ser* viejo, enteramente convertido en tiempo puro, en esta región del profundo silencio (escribir no es hablar) donde el verdadero *yo* aparece lejano, anterior (Chateaubriand mide su mal de ser por el hecho de que ahora puede *citarse*). Se comprende que un punto de partida como éste haya obligado a Chateaubriand a introducirse continuamente en la vida del Reformador del que no pretendía ser sino su piadoso biógrafo. Este entrelazado es trivial: ¿cómo contar la vida de cualquiera sin proyectarse en él? Pero precisamente la intervención de Chateaubriand no es de ninguna manera proyectiva (o al menos su proyección es muy particular); existen sin lu-

gar a dudas ciertas semejanzas entre Rancé y Chateaubriand; sin hablar de una "estatura" común, el retiro del mundo de Rancé (su conversión) dobla la separación del mundo impuesta (míticamente a Chateaubriand) por la vejez; ambos tienen una *anterior-vida*, pero la de Rancé es voluntariamente muda, en él el recuerdo (de su juventud brillante, letrada, amorosa) precisamente sólo puede hablar por la voz de Chateaubriand que debe recordar por dos; de allí los entrelazados, no de sentimientos (a decir verdad, Chateaubriand siente poca simpatía por Rancé) sino de recuerdos. La inmixión de Chateaubriand en la vida de Rancé no es por lo tanto difusa, sublime, imaginativa, en una palabra "romántica" (Chateaubriand no *deforma* a Rancé para ubicarse en su lugar), sino por el contrario quebrada, abrupta. Chateaubriand no se proyecta, se sobreimprime, pero como el discurso es aparentemente lineal y toda operación de simultaneidad le es difícil, el autor debe entrar por la fuerza mediante fragmentos en una vida que no es la suya; la *Vida de Rancé* no es una obra fluida, es una obra quebrada (gustamos esta *caída continua*); sin cesar aunque en cada caso brevemente, el hilo del Reformador es quebrado en provecho de un brusco recuerdo del narrador. Rancé llega a Comminges después de un temblor de tierra: de la misma manera Chateaubriand llegó a Granada; Rancé traduce a Doroteo: Chateaubriand ha visto en-

tre Jaffa y Gaza el desierto habitado por el Santo; Bossuet y Rancé se paseaban en la Trapa después de las Vísperas: "*He osado profanar con los pasos que me sirvieron para soñar René, el dique donde Bossuet y Rancé se ocupaban de cosas divinas*"; San Jerónimo, para ahogar sus pensamientos en sudor, transportaba cargas de arena a lo largo del Mar Muerto: "*He recorrido yo mismo esas estepas, bajo el peso de mi espíritu.*" Hay en este quebrado examen, que es lo contrario de una asimilación y en consecuencia, según el sentido corriente, de una creación, algo de desasosiego, como un fondo extraño: el *yo* es inolvidable: sin absorberlo nunca, Rancé deja periódicamente al descubierto a Chateaubriand: nunca un autor se ha descompuesto menos; hay en esta *vida* algo de duro, está hecha de estallidos, de fragmentos combinados pero no fundidos; Chateaubriand no dobla a Rancé, lo interrumpe, prefigurando de este modo una literatura del fragmento según la cual las conciencias inexorablemente separadas (la del autor y la del personaje) no reclaman ya hipócritamente una misma voz heterogénea. Con Chateaubriand el autor comienza su soledad: el autor *no es* su personaje: se instituye una distancia que Chateaubriand asume sin resignarse a ella: de allí provienen esos rodeos que dan a la *Vida de Rancé* ese vértigo tan particular.

LA CABEZA CORTADA

La *Vida de Rancé* está efectivamente compuesta de una manera irregular; en apariencia las cuatro partes principales siguen en general la cronología: juventud mundana de Rancé, su conversión, su vida en la Trapa, su muerte; pero si se desciende al nivel de las unidades misteriosas del discurso que la estilística no ha definido todavía bien y que son intermedias entre la palabra y el capítulo (a veces una frase, a veces un parágrafo), la ruptura del sentido es continua, como si Chateaubriand no hubiese podido dejar de dar vuelta bruscamente la cabeza hacia "otra cosa" (¿el escritor es entonces un *atolondrado*?); este desorden es perceptible en la aparición de los retratos (muy numerosos en la *Vida de Rancé*); no se sabe nunca en qué momento Chateaubriand va a hablar de alguien; la digresión es imprevisible, su relación con el hilo del relato es siempre brusca y endeble; así Chateaubriand ha tenido varias oportunidades para hablar del Cardenal de Retz en el momento de la juventud rebelde de Rancé, sin embargo el retrato de Retz no aparece sino mucho después de la Fronda, en el momento de un viaje de Rancé a Roma. A propósito de ese siglo XVII que admiraba, Chateaubriand habla de "*esos tiempos en que todavía nada estaba clasificado*", sugiriendo así el barroco subyacente del

clasicismo. La *Vida de Rancé* participa también de un cierto barroco (se toma esta palabra sin rigor histórico) en la medida que el autor acepta combinar sin estructurar según el canon clásico; hay en Chateaubriand una exaltación de la ruptura y de la ramificación. Aunque este fenómeno no sea, hablando con propiedad, estilístico puesto que puede exceder los límites de la simple frase, se le puede dar un modelo retórico: el *anacoluto* que es a la vez ruptura de la construcción y despegue de un sentido nuevo.

Se sabe que en el discurso ordinario la relación de las palabras está sometida a una cierta probabilidad. Esta probabilidad corriente es enrarecida por Chateaubriand; ¿qué probabilidad existe de ver aparecer la palabra *alga* en la vida de Marcelle de Castellane? Sin embargo Chateaubriand nos dice abruptamente a propósito de la muerte de la joven: "*Las muchachas de Bretaña se dejan sumergir en las playas tomándose a las algas de una roca.*" El pequeño Rancé es un prodigio en griego: ¿qué relación tiene esto con la palabra *guante*? Sin embargo, en dos palabras, la relación es establecida (el jesuita Caussin prueba al niño ocultando el texto con sus guantes). A través de esta desviación cultivada es siempre una sustancia sorprendente (*alga, guante*) la que hace irrupción en el discurso. La palabra literaria (puesto que de ella se trata) aparece así como un inmenso y suntuoso despojo, el resto fragmentario de una Atlántida

donde las palabras sobrealimentadas de color, de sabor, de forma, en resumen de *cualidades* y no de ideas, brillarían como los resplandores de un mundo *directo*, irracional, al que ninguna lógica podría perjudicar ni oscurecer: en el fondo, el sueño del escritor es que las palabras cuelguen como bellos frutos del árbol indiferente del relato; se le podría dar por símbolo el asombroso anacoluto que hace hablar a Chateaubriand de los naranjos a propósito de Retz ("*vio en Zaragoza un monje que se paseaba solo porque había enterrado a su feligrés apestado. En Valencia, los naranjos forman las empalizadas de los grandes caminos, Retz respiraba el aire que había respirado Vannozia*"). La misma frase conduce varios mundos (Retz, España) sin realizar el menor esfuerzo por ligarlos. Mediante estos anacolutos soberanos el discurso se establece según una profundidad: la lengua humana parece recordar, invocar, recibir otra lengua (la de los dioses, como está dicho en el Cratilo). El anacoluto es, en sí mismo, un orden, una *ratio*, un principio; tal vez el anacoluto de Chateaubriand inaugure una nueva lógica, totalmente moderna, cuyo operador es la extrema y única velocidad del verbo, sin la cual el sueño no hubiese podido ocupar nuestra literatura. Esta parataxis desconcertada, este silencio de las articulaciones, tiene importantes consecuencias en la economía general del sentido: el anacoluto obliga a *buscar* el sentido, lo hace "estremecer-

se" sin detenerlo; de Retz a los naranjos de Valencia el sentido rueda pero no se fija; una nueva ruptura, un nuevo despegue nos desplaza a Mallorca donde Retz "*escuchó a piadosas jóvenes en el locutorio de un convento: cantaban*": ¿qué vinculación encontramos aquí? De esta manera, en literatura todo es *dado* para ser comprendido y sin embargo, como en nuestra misma vida, no hay *finalmente* nada para comprender.

Efectivamente, el anacoluto introduce a una poética de la distancia. Se cree ordinariamente que el esfuerzo literario consiste en buscar afinidades, correspondencias, similitudes, y que la función del escritor es *unir* la naturaleza y el hombre en un solo mundo (es lo que se podría llamar su función sinestésica). No obstante, la metáfora, figura fundamental de la literatura, puede también ser comprendida como un poderoso instrumento de disyunción; particularmente en Chateaubriand donde tanto abunda representa la contigüidad pero también la incomunicación de dos mundos, de dos lenguas flotantes, solidarias y separadas a la vez, como si una no fuese sino la nostalgia de la otra; el relato provee elementos literales que son, por la vía metafórica, rápidamente escondidos, descubiertos, desprendidos, separados y luego abandonados a lo natural de la anécdota, mientras que, como se ha visto, la palabra nueva introducida por la fuerza, sin previa preparación, en el grado de un violento anacoluto, pone bruscamente en presencia de *otro espacio* irreductible. Chateaubriand habla de la sonrisa de un joven monje moribundo: "*Se creía escuchar a ese pájaro sin nombre que consuela al viajero en el valle de Cachemira.*" Y en otra parte: "*¿Quién nacía, quién moría, quién lloraba aquí? ¡Silencio! En lo alto del cielo los pájaros vuelan hacia otros climas.*" En Chateaubriand la metáfora no vincula de ninguna manera objetos, separa mundos; técnicamente (pues es la misma cosa hablar técnica o metafísicamente), se diría hoy que la metáfora no recae sobre un solo significante (como en la composición poética) sino que, extendida a las grandes unidades del discurso, participa de la vida misma del sintagma, siempre próximo al habla según los lingüistas. Diosa de la división de las cosas, la gran metáfora de Chateaubriand es siempre nostálgica; pareciendo multiplicar los ecos deja al hombre como *sin brillo* en la naturaleza y le ahorra finalmente la mala fe de una autenticidad directa: por ejemplo, es imposible hablar humildemente de sí. Chateaubriand con una última estratagema, sin resolver esta imposibilidad, la sobrepasa transportándonos hacia afuera: "*Para mí, por más consideración que pueda sentir por mi mezquina persona, sé muy bien que no sobrepasaré mi vida. En las islas de Noruega se desentierran urnas grabadas con caracteres indescifrables. ¿A quién pertenecen esas cenizas? Los vientos nada saben.*" Chateaubriand sabe muy bien que so-

brepasará su vida, pero no es la imposible humildad lo que quiere hacernos sentir; lo que la urna, Noruega y el viento deslizan en nosotros es alguna cosa de lo nocturno y de la nieve, una cierta desolación dura, gris y fría, es decir, *otra cosa* distinta del olvido que es su simple sentido anagógico. En suma, la literatura no es más que un cierto desvío *en el cual uno se pierde*; la literatura separa, desvía. Veamos la muerte de Mme. de Lamballe: "*Su vida se voló como ese gorrión de una barca del Ródano que, herido de muerte, se debate inclinando la barca demasiado cargada*"; henos aquí, extrañamente, muy lejos de la Revolución.

Pareciera que tal es la función de la retórica y sus figuras: hacer escuchar, *al mismo tiempo*, otra cosa. Que la *Vida de Rancé* sea una obra literaria (y no solamente apologética) nos lleva muy lejos de la religión, y aquí el desvío es también asumido por una figura: la *antítesis*. La antítesis es, según Rousseau, vieja como el lenguaje, pero en la *Vida de Rancé*, estructurada enteramente por ella, no sirve solamente a un designio demostrativo (la fe *trastrueca* las vidas) sino que es un verdadero "derecho de reasunción" que posee el escritor sobre el tiempo. Viviendo su propia vejez como una forma, Chateaubriand no podía contentarse con la conversión "objetiva" de Rancé; era necesario que, dando a esta vida la forma de una palabra pautada (la de la literatura), el biógrafo la dividiese

en un *antes* (mundano) y un *después* (solitario) propios de una serie infinita de oposiciones, y para que las oposiciones fuesen rigurosas, era necesario separarlas por un acontecimiento puntual, sutil, agudo y decisivo como la arista de una cima de la que descienden dos países diferentes; Chateaubriand encontró este acontecimiento en la degollación de la amante de Rancé; enamorado, letrado, guerrero, en suma mundano, Rancé vuelve una tarde de cazar, ve la cabeza de su amante junto a su féretro y pasa al instante, sin decir palabra, a la religión más recalcitrante: cumple así la operación misma de la contrariedad, en su forma y en su abstracción. El acontecimiento es literalmente *poético* ("*Todos los poetas han adoptado la versión de Larroque* —que es la hipótesis del degüello—, *todos los religiosos la han rechazado*") y sólo es posible en literatura: no es verdadero ni falso sino que forma parte de un sistema sin el cual no habría *Vida de Rancé*, o al menos, progresivamente, sin el cual la *Vida de Rancé* no concerniría a Chateaubriand ni a esos lectores lejanos que somos nosotros. De esta manera la literatura sustituye una perpetua plausibilidad a una verdad contingente. Para que la conversión de Rancé gane el tiempo —nuestro tiempo— es necesario que pierda su propia duración: para poder ser *dicha*, debe hacerse enteramente de una sola vez. Esta es la razón por la que ningún objeto confiado al lenguaje puede ser dialéctico:

el tercer término —el tiempo— falta siempre: la antítesis es la única supervivencia posible de la historia. Si "*el destino de un gran hombre es una Musa*", su única posibilidad de hablar es a través de los tropos.

EL GATO AMARILLO DEL ABATE SÉGUIN

En su prefacio, Chateaubriand nos habla de su confesor, el abate Séguin, quien le ordenó como penitencia escribir la *Vida de Rancé.* El abate Séguin tenía un gato amarillo. Tal vez este gato represente toda la literatura: pues si la notación reenvía sin duda a la idea de que un gato amarillo es un gato desgraciado, miserable, y por lo tanto encontrado y agregado a otros detalles de la vida del abate que testimonian su bondad y su pobreza, este amarillo es tan simplemente amarillo que no conduce solamente un sentido sublime, intelectual, sino que permanece persistentemente en el nivel de los colores (oponiéndose, por ejemplo, al *negro* de la vieja sirvienta, o al del crucifijo): decir un *gato amarillo* y no un *gato* miserable es de alguna manera el acto que separa al escritor del escribiente [1], no porque el amarillo "produce una imagen" sino porque da un golpe de encantamiento al sentido intencional, retorna la palabra hacia una especie de *más acá* del sentido; el *gato amarillo* dice la bondad del abate Séguin pero también dice *menos*, y es aquí donde aparece el escándalo de la palabra literaria. Esta palabra está dotada de alguna manera de un doble largo de ondas; el más largo es el del sentido (el abate Séguin es un santo hombre, vive pobremente en compañía de un gato de albañal); el más corto no transmite más información que la literatura misma: es el más misterioso, pues, por su causa, no podemos reducir la literatura a un sistema enteramente descifrable: la lectura, la crítica no pueden ser puras hermenéuticas.

Ocupado toda su vida en temas que no son propiamente literarios, la política, la religión, el viaje, Chateaubriand no deja sin embargo de ocupar durante toda su vida el *status* del verdadero escritor: su conversión religiosa (en la juventud) la transformó inmediatamente en literatura (*El genio del cristianismo*); lo mismo ocurrió con su fe política, sus sufrimientos, su vida. Chateaubriand dispuso plenamente en nuestra lengua de ese segundo largo de ondas que suspende la palabra entre el sentido y el no sentido. Es cierto que la prosa-espectáculo (el epidíctico, como decían los griegos) es muy antigua, reina sobre todos nuestros clásicos, pero desde que la retórica no sirve a fines puramente judiciales (que fueron sus orígenes), no puede reenviar

[1] Para una mayor claridad en esta distinción véase: "Écrivains et écrivants", en Nº 20, *Rev. Arguments*, Paris, 1960. Hay traducción castellana de Rodolfo Alonso Editor. *(Nota del traductor.)*

más que a sí misma: entonces comienza la literatura, es decir un lenguaje misteriosamente tautológico (*el amarillo es amarillo*); no obstante, Chateaubriand ayuda a instituir una nueva economía de la retórica. Hasta muy avanzada la historia de nuestra literatura, la palabra-espectáculo (la de los escritores clásicos, por ejemplo) se realizaba con el concurso de un sistema tradicional de temas (*de argumentos*) que se llamaba la tópica. Se ha visto que Chateaubriand había transformado el *topos* de la *vanitas* y que la vejez se había vuelto en él un tema existencial; así aparece en la literatura un nuevo problema o, si se prefiere, una nueva forma: el enlace de la autenticidad y del espectáculo: al mismo tiempo se radicaliza la contradicción.

La *Vida de Rancé* representa muy bien esta opción sin salida. Rancé es un cristiano absoluto, y como tal, según su propia palabra, debe estar exento de *recuerdo, de memoria y de resentimiento*; se puede agregar, de literatura. Ciertamente el abate de Rancé escribió (obras religiosas), incluso tuvo coqueterías de autor (retirando un manuscrito de las llamas); su conversión religiosa no dejó de ser un suicidio como escritor: en su juventud Rancé gustaba de las letras y llegó a tener éxito; cuando se convierte en monje y viajero "*no escribe ni tiene un diario*" (anota Chateaubriand). Sin embargo, Chateaubriand debe dar a esta muerte literaria una vida literaria: aquí está la paradoja de la *Vida de Rancé* y esta paradoja es general, comprende mucho más que un problema de conciencia propuesto por una religión de la abnegación. Todo hombre que escribe (y por lo tanto que lee) lleva en sí un Rancé y un Chateaubriand; Rancé le dice que su *yo* no podría soportar el teatro de ninguna palabra, salvo si acaba por perderse: decir *Yo* es fatalmente descorrer un telón, no tanto develar (esto importa poco en lo sucesivo) como inaugurar el ceremonial de lo imaginario; por su parte Chateaubriand le dice que los sufrimientos, las inquietudes, las exaltaciones, en resumen el puro sentimiento de existencia de ese *yo* no pueden sino sumergirse en el lenguaje, que el alma "sensible" está condenada a la palabra, y en consecuencia al teatro mismo de esa palabra. Esta contradicción rueda desde hace dos siglos alrededor de nuestros escritores: la consecuencia es acostumbrarse a soñar con un puro escritor que no escriba. Evidentemente esto no es un problema moral: no se trata de tomar partido sobre una fatal ostentación del lenguaje, por el contrario, es el lenguaje, como lo había visto Kierkegaard, que siendo lo general representa la categoría de la moral: como ser de lo absolutamente individual, Abraham sacrificante debe renunciar al lenguaje, está condenado a no hablar Él escritor moderno es y no es Abraham: le es forzoso estar simultáneamente fuera de la moral y en el lenguaje, le es necesario hacerlo general con lo irreductible, reencontrar la amo-

ralidad de su existencia a través de la generalidad moral del lenguaje: este *peligroso* pasaje constituye la literatura.

Pero, entonces, ¿la literatura sirve para algo? ¿Para qué sirve decir *gato amarillo* en lugar de *gato miserable*? ¿o denominar a la vejez *viajera de la noche*? ¿o hablar de las empalizadas de naranjos de Valencia a propósito de Retz? ¿Para qué sirve la cabeza cortada de la duquesa de Montbazon? ¿Por qué transformar la humildad de Rancé (por otra parte dudosa) en un espectáculo de toda la ostentación del estilo (estilo de ser del personaje y estilo verbal del escritor)? Este conjunto de operaciones, esta *técnica*, sobre cuya incongruencia (social) es necesario preguntarse siempre, tal vez sirva para *sufrir menos*. No sabemos si Chateaubriand obtuvo algún placer, alguna tranquilidad por haber escrito la *Vida de Rancé*, pero al leer la obra y aunque Rancé mismo nos sea indiferente, comprendemos el poder de un lenguaje inútil. Por cierto, llamar a la vejez *la viajera de la noche* no cura de ninguna manera la desgracia de envejecer, pues de un lado está el tiempo de los males reales que sólo pueden tener una solución dialéctica (es decir innominada), y por el otro, cualquier metáfora que estalla, ilumina sin actuar. Y sin embargo ese resplandor de la palabra pone en nuestro mal de ser el estremecimiento de una distancia: la forma nueva es para el sufrimiento como un baño lustral: absorbido desde el origen

en el lenguaje (¿hay otros sentimientos más que los nombrados?), es no obstante el lenguaje —pero un lenguaje *otro*— el que renueva lo patético. Esta distancia establecida por la escritura no debería tener más que un solo nombre (si se pudiese limpiarlo de toda aspereza): ironía. En relación con la dificultad de ser, de la cual es una continua disquisición, la *Vida de Rancé* es una obra soberanamente irónica (*eironeia*) (quiere decir interrogación); se la podría definir como una esquizofrenia naciente formada prudentemente por cantidades homeopáticas: ¿no es ella un cierto "distanciamiento" aplicado por el exceso de las palabras —toda escritura es enfática— a la viscosa manía de sufrir? [2]

1965

[2] Prefacio a Chateaubriand, *Vie de Rancé*, Paris, Union Générale d'Editions, 1965, Collection 10/18.

PROUST Y LOS NOMBRES

Es sabido que *A la búsqueda del tiempo perdido* es la historia de una escritura. Tal vez no sea inútil recordar esta historia para entender mejor cómo se ha desarrollado, puesto que este desarrollo dibuja aquello que, en definitiva, le permite al escritor escribir.

El nacimiento de un libro que no conocemos pero cuyo anuncio es el libro mismo de Proust se juega, como un drama, en tres actos. El primer acto enuncia la voluntad de escribir: el joven narrador percibe en sí mismo esta voluntad a través del placer erótico que le procuran las frases de Bergotte y la alegría que experimenta al describir los campanarios de Martinville. El segundo acto, muy largo en tanto ocupa lo esencial del *Tiempo perdido*, trata de la impotencia para escribir. Esta impotencia se articula en tres escenas, o si se prefiere, en tres desilusiones: es primeramente Norpois el que da al joven narrador una imagen desalentadora de la literatura: imagen ridícula pero que sin embargo no tendrá el valor de realizar; mucho más tarde, una segunda imagen viene a deprimirlo todavía más: un pasaje reencontrado del *Diario* de los Gon-

court, prestigioso e irrisorio a la vez, le confirma por comparación su impotencia para transformar la sensación en notación; y luego, y más gravemente puesto que recae sobre su sensibilidad misma y no sobre su talento, un último incidente lo disuade definitivamente de escribir: percibiendo desde el tren que lo devuelve a París, luego de una larga enfermedad, tres árboles en el campo, el narrador no experimenta más que indiferencia ante su belleza; concluye que no escribirá nunca más; tristemente liberado de toda obligación hacia un voto que es decididamente incapaz de cumplir, acepta reintegrarse a la frivolidad del mundo y volver a una matiné de la duquesa de Guermantes. Es aquí donde, por una inversión propiamente dramática, llegado al fondo mismo del renunciamiento, el narrador va a reencontrar el poder de la escritura puesto a su alcance. Este tercer acto ocupa todo el *Tiempo reencontrado* y comprende también tres episodios: el primero está hecho de tres deslumbramientos: son tres reminiscencias (San Marcos, los árboles del tren, Balbec) surgidas de tres menudos incidentes cuando llega al palacio de Guermantes (las baldosas desiguales del patio, el ruido de una cucharita, una servilleta almidonada que le alcanza un sirviente); estas reminiscencias son felicidades que ahora se trata de comprender si se quiere conservarlas, o al menos recordarlas a voluntad: en un segundo episodio, que forma lo esencial de la teoría proustiana

de la literatura, el narrador se aplica sistemáticamente a explorar los signos que ha recibido y comprender de esta manera, en un solo movimiento, el mundo y el Libro, el Libro como mundo y el mundo como Libro. Sin embargo un último suspenso aparece para retardar la posibilidad de escribir: abriendo los ojos sobre los invitados que había perdido de vista hacía tiempo, el narrador percibe con estupor que han envejecido: el Tiempo, en el mismo momento que le ha devuelto la escritura lo pone frente al riesgo de retirársela: ¿vivirá el tiempo suficiente para escribir su obra? Sí, si consiente en retirarse del mundo, en perder su vida mundana para salvar su vida de escritor.

La historia que es contada por el narrador tiene todos los caracteres dramáticos de una iniciación: se trata de una verdadera mistagogia articulada en tres momentos dialécticos: el deseo (el mistagogo postula una revelación), el fracaso (asume los peligros, la noche, la nada), la asunción (en la plenitud del fracaso encuentra la victoria). Ahora bien, para escribir la *Búsqueda*, Proust mismo ha conocido en su vida este dibujo iniciático; al deseo muy precoz de escribir (formado desde el liceo) le ha sucedido un largo período si no de fracaso por lo menos de tanteos, como si la obra verdadera y única se buscase, se abandonase, se retomase sin encontrarse nunca; y como la del narrador, esta iniciación negativa, si así puede decirse, se ha

realizado a través de una cierta experiencia de la literatura: los libros de los otros han fascinado y luego desilusionado a Proust, como los de Bergotte o de los Goncourt han fascinado y desilusionado al narrador; esta "travesía de la literatura" (para retomar adaptándola una palabra de Philippe Sollers), tan parecida al camino de las iniciaciones, lleno de tinieblas y de ilusiones, se ha realizado a través del pastiche (¿qué mejor testimonio de fascinación y de desmitificación que el pastiche?), del loco apasionamiento (Ruskin) y del cuestionamiento (Sainte-Beuve). Proust se aproximaba así a la *Búsqueda* (ciertos fragmentos de la misma están ya en el *Sainte-Beuve*), pero la obra no llega a "prender". Las unidades principales ya estaban allí, relaciones de personajes [1], episodios cristalizadores [2], ensayando diversas combinaciones como en un caleidoscopio, pero faltaba todavía el acto de federación que debía permitir a Proust escribir *A la búsqueda* sin detenerse de 1909 hasta su muerte, al precio de un exilio que, como es sabido, recuerda fielmente el que vive el narrador al final del *Tiempo reencontrado*.

No se busca aquí explicar la obra de Proust por su vida; se trata solamente de actos interiores al discurso mismo (en consecuencia poé-

[1] Por ejemplo el intempestivo visitante de las tardes de Combray que será luego Swann, el enamorado de la pandilla, que será el narrador.

[2] Por ejemplo: la lectura matinal del *Figaro* alcanzado al narrador por su madre.

ticos y no biográficos), sea el discurso del narrador o el de Marcel Proust. Pues la homología que con toda evidencia regula los dos discursos convoca un desarrollo simétrico: es necesario que a la fundación de la escritura por la reminiscencia (en el narrador) corresponda (en Proust) a algún descubrimiento semejante, propio para fundar definitivamente, en su cercana continuidad, toda la escritura de *A la búsqueda*. ¿Cuál es, por lo tanto, el accidente, no biográfico sino creador, que reúne una obra ya concebida, ensayada, pero todavía no escrita? ¿Cuál es el nuevo cimiento que va a proporcionar la gran unidad sintagmática a tantas unidades discontinuas, dispersas? ¿Qué es lo que permite a Proust enunciar su obra? En una palabra, ¿qué es eso que el escritor encuentra, simétrico a las reminiscencias que el narrador había explorado y explotado en la matiné de los Guermantes?

Los dos discursos, el del narrador y el de Marcel Proust, son homólogos pero no análogos. El narrador *va* a escribir, y ese futuro lo mantiene en un orden de la existencia, no de la palabra; está encadenado a una psicología, no a una técnica. Marcel Proust, por el contrario, escribe; lucha con las categorías del lenguaje, no con las de la conducta. Perteneciendo al mundo referencial, la reminiscencia no puede ser directamente una unidad del discurso y lo que Proust necesita es un elemento propiamente poético (en el sentido que Jakobson da a esta palabra);

pero también es necesario que ese rasgo lingüístico, como la reminiscencia, tenga el poder de constituir la esencia de objetos novelescos. Existe una clase de unidades verbales que posee, al más alto grado, ese poder constitutivo: es la clase de los nombres propios. El Nombre propio dispone de tres propiedades que el narrador atribuye a la reminiscencia: el poder de esencialización (puesto que no designa más que un solo referente), el poder de citación (puesto que se puede convocar a discreción toda la esencia encerrada en el nombre, profiriéndolo), el poder de exploración (puesto que se "desdobla" un nombre propio exactamente como se hace con un recuerdo): el Nombre propio es de esta manera la forma lingüística de la reminiscencia. Por lo tanto, el acontecimiento (poético) que ha "lanzado" la obra, es el descubrimiento de los Nombres; sin duda, desde el *Sainte-Beuve* Proust disponía ya de ciertos nombres (Combray, Guermantes), pero parecería que solamente entre 1907 y 1908 ha constituido en su conjunto el sistema onomástico de *A la búsqueda*: encontrado ese sistema la obra es escrita inmediatamente [3].

La obra de Proust describe un continuo, incesante aprendizaje [4]. Este aprendizaje conoce siempre dos momentos (en amor, en arte, en esnobismo): una ilusión y una decepción; de esos dos momentos nace la verdad, es decir la escritura, pero entre el sueño y el despertar, antes de que surja la verdad, el narrador proustiano debe cumplir una tarea ambigua (pues ella conduce a la verdad a través de numerosos errores) que consiste en interrogar vivamente los signos: signos emitidos por la obra de arte, por el ser amado, por el ambiente frecuentado. El Nombre propio es también un signo y no solamente un índice que designaría sin significar como lo quiere la concepción corriente, de Peirce a Russell. Como signo, el Nombre propio se presta a una exploración, a un desciframiento: es a la vez un "medio ambiente" (en el sentido biológico del término), en el cual es necesario sumergirse bañándose indefinidamente en todos los ensueños que comporta [5], y un objeto precioso, comprimido, embalsamado, que es necesario abrir como una flor [6]. Dicho de otra manera, si el Nombre (desde ahora en adelante llamaremos así al nombre propio) es un signo, es un signo

3 Proust mismo ha dado su teoría del nombre propio en dos ocasiones: en el *Contre Sainte-Beuve* (cap. XIV: Noms de personnes) y en *Du côté de chez Swann* (tomo II, 3ª parte: Nom de pays: le Nom).

4 Es la tesis de Gilles Deleuze en su notable libro *Proust et les signes* (Paris, P. U. F.).

5 "...No pensando en los nombres como en un ideal inaccesible, sino como en un ambiente real en el cual iría a sumergirme" (*Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1928, in 8º, tomo II, p. 236).

6 "...Desprender delicadamente las capas superpuestas del hábito y volver a ver en su frescura primera ese nombre de Guermantes..." (*Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 316).

voluminoso, un signo siempre cargado de un espesor pleno de sentido que ningún uso puede reducir, aplastar, contrariamente al nombre común que no libera sintagmáticamente más que uno de sus sentidos. El Nombre proustiano es él solo y en todos los casos el equivalente de una entrada de diccionario: el nombre de *Guermantes* cubre inmediatamente todo lo que el recuerdo, el uso y la cultura pueden poner en él, no conoce ninguna restricción selectiva, siéndole indiferente el sintagma donde está ubicado; es por lo tanto y de cierta manera, una monstruosidad semántica, pues, provisto de todos los caracteres del nombre común puede, sin embargo, existir y funcionar fuera de toda regla proyectiva. Este es el precio —o el rescate— del fenómeno de "hipersemanticidad" que provoca y que lo asemeja muy de cerca a la palabra poética [7].

Por su espesor semántico (se quisiera poder decir: por su "hojaldre"), el Nombre proustiano provoca un verdadero análisis sémico que el Narrador mismo no olvida postular ni esbozar: lo que llama las diferentes "figuras" del nombre [8], verdaderos semas dotados de perfecta validez semántica a pesar de su carácter imaginario (lo que prueba una vez más la necesidad de

[7] Cf. U. Weinreich, "On the Semantic Structure of Language", en J. H. Greenberg, *Universals of Language* (Cambridge, Mass. The M. I. T. Press, 1963, 2ª ed., 1966), p. 147.

[8] "Pero más tarde, encuentro sucesivamente en la dirección de ese nombre en mí, siete u ocho figuras diferentes..." (*Le coté de Guermantes*, edición citada, I, p. 14).

distinguir el significado del referente). El nombre de *Guermantes* contiene así varios *primitivos* (para retomar un vocablo de Leibniz): "un torreón sin espesor que no era más que una banda de luz anaranjada y de lo alto del cual el señor y su dama decidían la vida y la muerte de sus vasallos"; "una torre amarillenta y adornada de florones que atraviesa las edades"; el palacio parisiense de los Guermantes, "límpido como su nombre", un castillo feudal en pleno París, etc. Estos semas son en verdad "imágenes", pero en la lengua superior de la literatura operan como puros significados ofrecidos como los de la lengua denotativa a toda una sistemática del sentido. Ciertas de estas imágenes sémicas son tradicionales, culturales: *Parma* no designa una ciudad de la Emilia, situada sobre el Po, fundada por los etruscos, de 138.000 habitantes; el verdadero significado de esas dos sílabas está compuesto por dos semas: la dulzura stendhaliana y el reflejo de las violetas [9]. Otras son individuales, memoriales: *Balbec* tiene por semas dos palabras dichas en otro tiempo al narrador, una por Legrandin (Balbec es un lugar de tormentas, sobre el mar), la otra por Swann (su iglesia es del gótico normando, a medias romano) de tal manera que el nombre tiene siempre dos sentidos simultáneos: "arquitectura gótica y tempestad sobre el mar" [10]. Cada nombre tiene así su

[9] *Du coté de chez Swann* (ed. cit., II, p. 234).

[10] *Ibid.*, p. 230.

espectro sémico variable en el tiempo según la cronología de su lector que agrega o quita elementos, exactamente como hace la lengua en su diacronía. En efecto, el Nombre es *catalizable*; se lo puede llenar, dilatarlo, colmar los intersticios de su armadura sémica con una infinidad de agregados. Esta dilación sémica del nombre propio puede ser definida de otra forma: cada nombre contiene varias "escenas" surgidas primeramente de una manera discontinua, errática, pero que sólo solicitan federarse y formar así un pequeño relato, pues contar no es más que ligar entre ellas por un proceso metonímico un número reducido de unidades plenas: *Balbec* oculta de esta manera no solamente varias escenas sino, más todavía, el movimiento que puede reunirlas en un mismo sintagma narrativo, pues sus sílabas heteróclitas habían nacido sin duda de una forma de pronunciar caída en desuso, *"que yo no dudaba de encontrar hasta en el posadero, que me serviría el café con leche a mi llegada, llevándome a ver el mar desencadenado frente a la iglesia y al cual yo prestaba el aspecto reñidor, solemne y medieval de un personaje de fábula"* [11]. Porque el Nombre propio permite una catálisis de una riqueza infinita, es posible decir que, poéticamente, toda *A la búsqueda* ha ha salido de algunos nombres [12].

[11] *Ibid.*, p. 234.

[12] "Era, ese Guermantes, como el plano de una novela" (*Le coté de Guermantes*, ed. cit., I, p. 15).

Pero todavía es necesario elegirlos —o encontrarlos. Aquí aparece, en la teoría proustiana del Nombre, uno de los problemas mayores si no de la lingüística por lo menos de la semiología: la motivación del signo. Sin duda que este problema propuesto aquí resulta un poco artificial, en tanto no se presenta al narrador sino al novelista que posee la libertad (pero también el deber) de crear nombres propios, inéditos y "exactos" a la vez; pero en verdad, narrador y novelista recorren, en sentido inverso, el mismo trayecto; uno cree descifrar en los nombres que le son dados una forma de afinidad natural entre el significante y el significado, entre el color vocálico de *Parma* y la dulzura malva de su contenido; el otro, debiendo inventar un lugar normando, gótico y ventoso a la vez, debe buscar en el pentagrama general de los fonemas algunos sonidos acordados a la combinación de esos significados; uno decodifica, el otro codifica, pero se trata del mismo sistema y ese sistema es de una u otra manera un sistema motivado, fundado sobre una relación de *imitación* entre el significante y el significado. Codificador y decodificador podrían retomar por su cuenta la afirmación de Cratilo: *"La propiedad del nombre, consiste en representar la cosa tal como es."* A los ojos de Proust, que sólo teoriza sobre el arte general del novelista, el nombre propio es una simulación, o, como decía Platón (en realidad, con desconfianza) una "fantasmagoría".

Las motivaciones alegadas por Proust son de dos clases, naturales y culturales. Las primeras pertenecen a la fonética simbólica [13]. No es este el lugar de retomar la discusión del problema (conocido hace tiempo bajo el nombre de *armonía imitativa*) donde podrían encontrarse, entre otros, los nombres de Platón, Leibniz, Diderot y Jakobson [14]. Se recordará solamente este texto de Proust, menos célebre pero tal vez no menos pertinente que el Soneto de las Vocales: "... *Bayeux, tan alta en su noble encaje rojizo y cuya techumbre es iluminada por el viejo oro de su última sílaba; Vitré, cuyo acento agudo distribuía en rombos de madera negra la antigua vidriería; el dulce Lamballe que, en su blanco, va del amarillo cáscara de huevo al gris perla; Coutances, catedral normanda, cuyo diptongo final, pastoso y amarilleante, coronado por una torre de manteca*", etc. [15]. Los ejemplos de Proust, por su libertad y su riqueza (no se trata aquí de atribuir a la oposición *i/o* el contraste tradicional de *grande/pequeño* o de *agudo/grave*, como se hace comúnmente: es toda una gama de signos fónicos la que Proust describe) muestran que habitualmente la motivación fonética

[13] Weinreiche (*op. cit.*) ha señalado que el simbolismo fonético proviene de la hipersemanticidad del signo.

[14] Platón, *Cratilo*; Leibniz, *Nuevos Ensayos* (III, 2); Diderot, *Cartas sobre los sordos y los mudos*; Jakobson, *Ensayos de lingüística general*.

[15] *Du coté de chez Swann*, ed. cit., p. 234. Se advertirá que la motivción alejada por Proust no es solamente fonética sino a veces también gráfica.

no se realiza directamente: el descifrador intercala entre el sonido y el sentido un concepto intermedio, a medias material, a medias abstracto que funciona como una clave y opera el pasaje de alguna manera demultiplicado, del significante al significado: si Balbec significa por afinidad un complejo de ola de altas crestas, de riberas escarpadas y de arquitectura erizada, e porque se dispone de un retransmisor conceptual, el de *rugoso* que vale tanto para el tacto como para la vista y el oído. Dicho de otra manera, la motivación fonética exige una nominación interior: la lengua vuelve a entrar subrepticiamente en una relación que postulaba —míticamente— como inmediata: la mayor parte de las motivaciones manifiestas reposan sobre metáforas tan tradicionales (lo *rugoso* aplicado al sonido) que habiendo pasado por completo hacia la denotación, no son experimentadas como tales; esto no impide que la motivación se determine al precio de una antigua anomalía semántica, o así se prefiere, de una antigua transgresión, pues es evidente que debemos vincular los fenómenos del fonetismo simbólico a la metáfora y no serviría de nada estudiarlos separadamente. Proust proporcionaría un buen material para este estudio combinado: casi todas sus motivaciones fonéticas (salvo, tal vez, *Balbec*) implican una equivalencia entre el sonido y el color: *ieu* es viejo oro, *é* es negro, *an* es amarilleante, rubio y dorado (en *Coutances* y *Guer-*

mantes), *i* es púrpura [16]. Encontramos aquí una tendencia evidentemente general: se trata de hacer pasar hacia el nivel del sonido los rasgos pertenecientes a la vista (y más particularmente al color en razón de su naturaleza a la vez vibratoria y moduladora), es decir, neutralizar la oposición de algunas clases virtuales, producto de la separación de los sentidos (pero, ¿esta separación es histórica o antropológica? ¿Desde cuándo existen o vienen nuestros "cinco sentidos"? Un estudio renovador de la metáfora debería, desde ahora en adelante, vincularse al inventario de las clases nominales comprobadas por la lingüística general). En resumen, si la motivación fonética implica un proceso metafórico, y en consecuencia una transgresión, esta transgresión se realiza sobre puntos de pasaje experimentados como el color: por esto sin duda las motivaciones propuestas por Proust, aun siendo muy desarrolladas, aparecen como *justas*.

Queda otro tipo de motivaciones más "culturales", y en esto análogas a las que se encuentran en la lengua: en efecto, este tipo regula simultáneamente la invención de neologismos alineados sobre un modelo morfemático, y la de los nombres propios "inspirados" en un modelo fonético. Cuando un escritor inventa un nombre

[16] "El color de Silvia es un color púrpura, de un rosa purpúreo en terciopelo púrpura o violáceo... Y ese nombre mismo, púrpura por sus dos I —Silvia, la verdadera Hija del Fuego." (*Contre Sainte-Beuve*, ed. cit., p. 195.)

propio está sometido a las mismas reglas de motivación que el legislador platónico cuando quiere crear un nombre común; de alguna manera debe *copiar* la cosa pero como tal tarea es imposible, al menos debe copiar la manera en que la lengua ha creado algunos de sus nombres. La igualdad del nombre propio y del nombre común en relación a la creación queda bien ilustrada por un caso extremo: cuando el escritor finge usar palabras corrientes pero que son enteramente inventadas: es el caso de Joyce y de Michaux; en el *Voyage en Grande Garabagne*, una palabra como *arpette* no tiene ningún sentido pero no está menos llena de una significación difusa en razón, no solamente de un contexto, sino también de su sujeción a un modelo fónico corriente en francés [17]. Ocurre lo mismo con los nombres proustianos. Que *Laumes Argencourt*, *Villeparisis*, *Combray* o *Doncières* existan o no, no dejan de presentar (y es eso lo que importa) lo que se ha podido llamar una "plausibilidad francofónica": su verdadero significado es: *Francia*, o mejor todavía, la "francidad"; su fonetismo, y en el mismo pie de igualdad, su grafismo están elaborados en conformidad con sonidos y grupos de letras vinculados específicamente a la toponimia fran-

[17] **Estas palabras inventadas han sido analizadas, desde un punto de vista lingüístico, por Delphine Perret, en su Tesis de 3er. Ciclo: *Etude de la langue littéraire d'apres Le Vogaye en Grande Garabagne d'Henri Michaux*, 1965/1966.**

cesa (y más precisamente "franciana")[18]: es la cultura (la del francés) que impone al Nombre una motivación natural: lo que es imitado no está ciertamente en la naturaleza sino en la historia, una historia sin embargo tan antigua que constituye al lenguaje que ha producido como una verdadera naturaleza fuente de modelos y de pruebas. El nombre propio, particularmente el nombre proustiano, tiene por lo tanto una significación común: por lo menos significa la nacionalidad y todas las imágenes que se pueden asociar con ella. Puede también reenviar a significados más específicos como la provincia (no como región sino como ambiente) en Balzac, o como la clase social en Proust: no por la partícula de nobleza —procedimiento grosero—, sino por la institución de un extenso sistema onomástico articulado, por una parte, sobre la oposición de la aristocracia y el estado llano, y por otra parte, sobre las sílabas largas con finales mudas (finales provistas en cierta manera de una larga cola) puestas a las sílabas breves abruptas: por un lado el paradigma de los Guermantes, Laumes, Agrigente, y por el otro el de los Verdurin, Morel, Jupien, Legrandin, Sazerat, Cottard, Brichot, etcétera[19].

18 El texto dice "francienne": se remite al antiguo dialecto de l'Ile de France. *(Nota del traductor.)*

19 Se trata, por cierto, de una tendencia, no de una ley. Por otra parte, se entiende aquí *largas* y *breves* sin rigor fonético, más bien como una impresión corriente fundada en gran parte sobre el grafismo propio de los franceses que, habituados a percibir por su cultura esencialmente escrita una oposición tiránica entre las rimas masculinas y rimas femeninas, tienen la tendencia a sentirlas como breves y largas respectivamente.

La onomástica proustiana se presenta a tal punto organizada que parecería constituir el comienzo definitivo de *"A la Búsqueda"*: poseer el sistema de los nombres era para Proust, y es para nosotros, poseer las significaciones esenciales del libro, la armadura de sus signos, su sintaxis profunda. Se puede entonces apreciar que el nombre proustiano dispone plenamente de las dos grandes dimensiones del signo: por una parte puede ser leído solo, "en sí", como una totalidad de significaciones (Guermantes contiene varias figuras), es decir como una esencia (una "entidad original" dice Proust), o si se prefiere, una ausencia, pues el signo designa lo que no está allí[20]; y por otra parte mantiene con sus congéneres relaciones metonímicas, funda el Relato: *Swann* y *Guermantes* no son solamente dos caminos, dos lados, sino también dos fonetismos como Verdurin y Laumes. Si el nombre propio tiene en Proust esta función ecuménica resumiendo todo el lenguaje, es que su estructura coincide con la de la obra misma: adentrarse poco a poco en las significaciones del nombre (como lo hace continuamente el narrador) es iniciarse en el mundo, es aprender a descifrar

20 "No se puede imaginar sino lo que está ausente" (*Le Temps Retrouvé*, Paris, Gallimard, III, 872. Recordemos también que para Proust imaginar es desplegar un signo.

sus esencias: los signos del mundo (del amor, de la mundaneidad) están hechos de las mismas etapas que sus nombres; entre la cosa y su apariencia se desarrolla el sueño, tal como entre el referente y su significante se interpone el significado: si por desgracia se lo articula sobre su referente, el nombre no es nada (¿qué es, *en realidad*, la duquesa de Guermantes?), es decir si se le resta su naturaleza de signo. Ubicar el lugar de lo imaginario en el significado es, sin duda, el pensamiento nuevo de Proust, y por esto ha desplazado el viejo problema del realismo que hasta su obra se había postulado siempre en términos d referentes: el escritor trabaja no sobre la relación de la cosa y su forma (lo que se llamaba en el clasicismo, su "pintura" y más recientemente, su "expresión"), sino sobre la relación del significado y del significante, es decir sobre un signo. Esta es la relación sobre la que Proust no deja de dar la teoría lingüística en sus reflexiones sobre el Nombre y en las discusiones etimológicas que confía a Brichot, las que no tendrían ningún sentido si el escritor no les confiriese una función emblemática [21].

Estas observaciones no están solamente guiadas por la preocupación de recordar, después de Lévi-Strauss, el carácter significante y no indicial del nombre propio [22]. Se querría insistir so-

21 *Sodome et Gomorrhe*, II, cap. 2.
22 *La Pensée Sauvage*, Paris, Plon, 1952, p. 285. Hay ed. castellana: *El pensamiento salvaje*, México, F. C. E., 1964.

bre el carácter cratiliano que el nombre (y el signo) tienen en Proust, no solamente porque el escritor ve la relación del significante y el significado como una relación motivada en la que uno copia al otro reproduciendo en su forma material la esencia significada de la cosa (y no la cosa misma) sino, porque tanto para Proust como para Cratilo "la virtud de los nombres es enseñar" [23]: hay una propiedad de los nombres que conduce, por largos, variados y desviados caminos, a la esencia de las cosas. Por eso nadie está más próximo del Legislador cratiliano, fundador de los nombres (*demiourgos onomatôn*), que el escritor proustiano, no porque éste sea libre de inventar los nombres que le gusten, sino porque está constreñido a inventarlos "según las reglas". Este realismo (en el sentido escolástico del término) que quiere que los nombres sean el *reflejo* de las ideas, ha tomado en Proust una forma radical, pero es dable preguntarse si no está presente más o menos conscientemente en todo acto de escritura y si es verdaderamente posible ser escritor sin creer de alguna manera en la relación natural de los nombres y las esencias: la función poética, en el sentido más amplio del término, se definiría así por una conciencia cratiliana de los signos y el escritor sería el recitante de ese gran mito secular que quiere que el lenguaje imite a las ideas

23 Platón, *Cratilo*, 435 d.

y que, contrariamente a las precisiones de la ciencia lingüística, los signos sean motivados. Esta consideración debería inclinar al crítico, todavía un poco más, a leer la literatura en la perspectiva mítica que funda su lenguaje, y a descifrar la palabra literaria (que no es para nada la palabra corriente) no como el diccionario la explicita sino como el escritor la construye [24].

1967

[24] **Texto escrito en homenaje a R. Jakobson y aparecido en: *To honour Roman Jakobson, Essays on the occasion of his seventieth birthday*, Mouton, La Haya, 1967.**

FLAUBERT Y LA FRASE

Mucho antes que Flaubert, el escritor ha experimentado —y expresado— el duro trabajo del estilo, la fatiga de las correcciones incesantes, la triste necesidad de los horarios desmesurados para obtener un ínfimo rendimiento [1]. Sin embargo en Flaubert, la dimensión de este esfuerzo representa otra cosa; el trabajo del estilo es en él un sufrimiento indecible (a pesar de haberlo dicho a menudo), casi expiatorio, al que no le reconocía ninguna compensación de orden mágico (es decir aleatoria) como podría serlo en muchos otros escritores el sentimiento de la inspiración: el estilo, para Flaubert, es el dolor absoluto, el dolor infinito, el dolor inútil. La redacción es extremadamente lenta (*"cuatro páginas por semana"*, *"cinco días para una página"*, *"dos días*

[1] **Algunos ejemplos extraídos del libro de Antoine Albalat *Le travail du style par les corrections manuscrites des grands écrivains* (Paris, 1903): Pascal reescribió 13 veces la *Carta XVIII de Las Provinciales*; Rousseau trabajó el *Emilio* durante 3 años; Buffon trabajaba más de 10 horas por día; Chateaubriand podía pasar de 12 a 15 horas seguidas corrigiendo, etcétera.**

para la búsqueda de dos líneas")[2]; exige un "irrevocable adiós a la vida" [3], un aislamiento despiadado; se advertirá sobre este asunto que el aislamiento de Flaubert se realiza únicamente en beneficio del estilo mientras que el de Proust, igualmente célebre, tiene por finalidad una recuperación total de la obra: Proust se encierra porque tiene mucho que decir y está apremiado por la muerte, Flaubert porque tiene que corregir infinitamente; el uno y el otro, encerrados, Proust agrega sin fin (sus famosas "paperolles"), Flaubert quita, tacha, vuelve incesantemente a cero, recomienza. El aislamiento flaubertiano tiene por centro (y por símbolo) un mueble que no es la mesa de trabajo sino el sillón: cuando el esfuerzo toca fondo, Flaubert se arroja sobre su sofá [4]: es la "saturación", estado por otra parte ambiguo pues el signo del fracaso es también el lugar del fantasma, desde donde poco a poco el trabajo volverá a comenzar, dando a Flaubert una nueva materia sobre la que nuevamente podrá borrar. Este circuito de Sísifo es llamado por Flaubert con una palabra fuerte: es lo atroz [5], única recompensa que recibe por el sacrificio de su vida [6].

2 Las citas de Flaubert están sacadas de los extractos de su correspondencia reunidos por Geneviève Bolleme bajo el título: *Préface a la vie d'écrivain* (Paris, 1963). Aquí: p. 99 (1852); p. 100 (1852) y p. 121 (1853).

3 *Op. cit.*, p. 32 (1845).

4 "A veces cuando me encuentro vacío, cuando la expresión se me escapa, cuando después de haber borroneado largas páginas, descubro no haber hecho una frase, caigo sobre mi sofá y me quedo allí atontado en un marasmo interior de disgusto..." (1852, *op. cit.*, p. 69).

Es evidente que el estilo compromete toda la existencia del escritor y por esta razón mejor valdría llamarlo desde ahora en adelante una escritura: escribir es vivir ("*Un libro ha sido siempre para mí*, dice Flaubert, *una manera especial de vivir*")[7], la escritura, no su publicación, es el fin mismo de la obra [8]. Esta superioridad certificada —o pagada— por el sacrificio mismo de una vida, modifica las concepciones tradicionales del escribir bien considerado tradicionalmente como la vestimenta última (el ornamento) de las ideas y de las pasiones. En primer lugar, a los ojos de Flaubert, desaparece la oposición misma de fondo y forma [9]: escribir y pensar son una sola cosa, la escritura es un ser total. Seguidamente, y si así puede decirse, se produce la reversión de los méritos de la poesía sobre la prosa: la poesía presenta a la prosa el espejo de sus constricciones, la imagen de un

5 "No se llega al estilo más que con un largo trabajo atroz, con un empecinamiento fanático y abnegado" (1864, *op. cit.*, p. 39).

6 "He pasado la vida privando a mi corazón de los alimentos más legítimos. He llevado una existencia laboriosa y austera. Y bien. ¡Ya no puedo más! ¡Me siento al final de mis fuerzas! (1875, *op. cit.*, p. 265).

7 *Op. cit.*, p. 207 (1859).

8 "...No quiero publicar nada... trabajo con un desinterés absoluto y sin otra finalidad, sin preocupación exterior..." (1846, *op. cit.*, p. 40).

9 "Para mí, en tanto no me hayan separado en una frase dada la forma del fondo, sostendré que estas dos palabras están vacías de sentido" (1846, *op. cit.*, p. 40).

código estricto, seguro: ese modelo ejerce sobre Flaubert una fascinación ambigua en tanto la prosa debe simultáneamente alcanzar al verso y sobrepasarlo, igualarlo y absorberlo. Finalmente, es la distribución muy particular de las tareas técnicas asignadas por la elaboración de una novela; la retórica clásica ponía en primer plano los problemas de la *dispositio*, orden de las partes del discurso (que no hay que confundir con la *compositio*, orden de los elementos interiores a la frase); Flaubert aparenta desinteresarse; no olvida las tareas propias de la narración [10], pero estas tareas no tienen visiblemente más que un débil lazo con su proyecto esencial: componer su obra, o alguno de sus episodios, no es "atroz", es simplemente "fastidioso" [11].

Como odisea, la escritura flaubertiana (se querría poder dar aquí a esta palabra un sentido plenamente activo) se restringe a lo que comúnmente se denomina las correcciones de estilo. Estas correcciones no son simples accidentes retóricos, se vinculan al primer código, el de la lengua, y comprometen al escritor a vivir la estructura del lenguaje como una pasión. Es

10 Ver sobre todo (*op. cit.*, p. 125) la decepción de las páginas consagradas a los diferentes episodios de *Madame Bovary*: "Tengo ya 260 páginas y no contienen más que preparaciones de acciones, exposiciones más o menos artificiales de caracteres (es verdad que están graduadas) de paisajes, de lugares..."

11 "Tengo que habérmelas con una narración, el relato es una cosa que me fastidia mucho. Es necesario que ponga a mi heroína en un baile" (1852, *op. cit.*, p. 72).

necesario aquí esbozar con una palabra aquello que se podría llamar una lingüística (y no una estilística) de las correcciones, un poco simétricamente a lo que Henri Frei ha llamado la gramática de las faltas.

Los retoques que los escritores aportan a sus manuscritos se dejan clasificar cómodamente sobre los dos ejes del papel sobre el que escriben; sobre el eje vertical se ubican las sustituciones de palabras (son las "tachaduras" o "vacilaciones"); sobre el eje horizontal, las supresiones o agregados de sintagmas (son las "refundiciones"). Ahora bien, los ejes del papel no son otra cosa que los ejes del lenguaje. Las primeras correcciones son sustitutivas, metafóricas, apuntan a reemplazar el signo inicialmente escrito por otro signo extraído de un paradigma de elementos afines y diferentes; esas correcciones pueden por lo tanto recaer sobre los fonemas (Hugo sustituyendo *púdico* a *encantador* en *El Edén encantador y desnudo se despertaba*) o sobre los fonemas cuando se trata de eliminar asonancias (que la prosa clásica no tolera) o de homofonías muy insistentes consideradas ridículas (*Après cet essai fait: cétécéfé*). Las segundas correcciones (correspondientes al orden horizontal de la página) son asociativas, metonímicas, afectan la cadena sintagmática del mensaje, modificando por disminución o por acrecentamiento su volumen conforme a dos modelos retóricos: la elipsis y la catálisis.

El escritor dispone en suma de tres tipos principales de correcciones: sustitutivas, diminutivas y aumentativas: puede trabajar por permutación, censura o expansión. Estos tres tipos no poseen el mismo status y por otra parte no han corrido la misma suerte. La sustitución y la elipsis se ejercen sobre conjuntos delimitados. El paradigma está cerrado por las sujeciones de la distribución (que en principio obligan a permutar sólo términos de una misma clase) y por las del sentido que imponen cambiar términos afines [12]. De la misma manera que no se puede sustituir un signo por cualquier otro signo, no se puede tampoco reducir una frase infinitamente; la corrección diminutiva (la elipsis) termina chocando, en cierto momento, contra la célula irreductible de toda frase, el grupo sujeto-predicado (se sobreentiende que *prácticamente* los límites de la elipsis se alcanzan a menudo antes en razón de las diversas sujeciones culturales como la euritmia, la simetría, etc.): la elipsis está limitada por la estructura del lenguaje. Por el contrario, esta misma estructura permite dar libre curso sin límite a las correcciones aumentativas; por un lado las partes del discurso pueden ser indefinidamente multiplicadas (lo que ocurriría mediante la digresión),

[12] No es necesario limitar la afinidad a una relación puramente analógica y sería un error creer que los escritores permutan únicamente términos sinónimos; un escritor clásico como Bossuet puede sustituir *reír* por *llorar*: la relación antonímica forma parte de la afinidad.

y por el otro (es sobre todo lo que nos interesa aquí), la frase puede ser provista hasta el infinito de incisos y de expansión [13]: el trabajo catalítico es teóricamente infinito; aun si la estructura de la frase está de hecho reglada y limitada por los modelos literarios (a la manera del metro poético) o por construcciones físicas (los límites de la memoria humana, por otra parte relativos puesto que la literatura clásica admite el *período* poco menos que desconocido por el habla corriente), no es menos cierto que el escritor enfrentado a la frase experimenta la libertad infinita del habla, tal como se inscribe en la estructura misma del lenguaje. Se trata por lo tanto de un problema de libertad y es necesario hacer notar que los tres tipos de correcciones de los cuales hemos venido hablando no han tenido la misma suerte; según el ideal clásico del estilo, el escritor está obligado a trabajar sin interrupción sus sustituciones y sus elipsis en virtud de los mitos correlativos de la "palabra exacta" y de la "concisión", ambos garantes de la "claridad" [14], mientras que se lo desvía de todo

[13] Sobre la expansión, ver André Martinet, *Eléments de linguistique générale*, Paris, 1960, 3ª parte del cap. IV. Hay trad. castellana: Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Gredos, 1965.

[14] Es una paradoja clásica —que en mi opinión sería necesario explorar— el hecho de que la claridad esté dada como el producto natural de la concisión (ver la opinión de Mme. Necker, en F. Brunot, *Histoire de la langue française* (Paris, 1905-1953, t. VI, 2ª parte, fascículo 2, p. 1967): "Es necesario preferir siempre la frase más corta cuando es al mismo tiempo clara, *puesto que así lo es mucho más*").

trabajo de expansión; en los manuscritos clásicos abundan permutaciones y tachaduras pero no se encuentran correcciones aumentativas salvo en Rousseau y sobre todo en Stendhal, de quien conocemos su rebelde actitud contra el "bello estilo".

Es hora de volver a Flaubert. Las correcciones aportadas a sus manuscritos son sin duda alguna variadas, pero si uno se atiene a lo que él mismo ha declarado y comentado, lo "atroz" del estilo se concentra en dos puntos que son las dos cruces del escritor. La primera cruz son las repeticiones de palabras; de hecho se trata de una corrección sustitutiva puesto que es la repetición de la forma (fónica) igual o parecida la que hay que evitar manteniendo el contenido; como ya se ha dicho, las posibilidades de este tipo de corrección son limitadas, lo que debiera testimoniar mucho más por la responsabilidad del escritor; sin embargo, Flaubert llega a introducir aquí el vértigo de una corrección infinita: lo difícil para él no es la corrección misma (efectivamente limitada) sino la marcación del lugar donde es necesaria: siempre aparecen repeticiones que no habían sido advertidas ayer, de manera que nada puede garantizar que mañana no sean descubiertas nuevas "faltas" [15]; así se desarrolla una ansiosa inseguridad pues parece siempre posible *escuchar* nuevas repeticiones [16]: el texto, aun cuando haya sido escrupulosamente trabajado, está de alguna manera *minado* de peligros de repetición: *limitada* y por lo tanto asegurada en su acto, la sustitución se vuelve libre y en consecuencia angustiante por la infinitud de sus lugares posibles: el paradigma está cerrado, pero como juega en cada unidad significativa aparece aquí reatrapado por lo infinito del sintagma. La segunda cruz de la escritura flaubertiana son las transiciones (o articulaciones) del discurso [17]. Como puede esperarse de un escritor que continuamente ha reabsorbido el contenido en la forma —o más exactamente cuestionado esta antinomia— el encadenamiento de las ideas no es experimentado directamente como una constricción lógica sino que debe definirse en términos de significante; lo que se trata de alcanzar es la fluidez, el ritmo óptimo del curso de la palabra, lo "seguido", en una palabra, ese *flumen orationis* reclamado ya por los retóricos clásicos. Flaubert reencuentra aquí el problema de las correcciones sintagmáticas: el

15 A propósito de tres páginas de *Madame Bovary* (1853): "Con seguridad descubriré aquí miles de repeticiones de palabras que será necesario eliminar. Por el momento veo pocas" (*op. cit.*, p. 127).

16 Esta audición de un lenguaje en el lenguaje (aun cuando fuese erróneo) recuerda otra audición, también vertiginosa: aquella que hacía escuchar a Saussure en la mayor parte de los versos de la poesía griega, latina y védica un segundo mensaje, anagramático.

17 "Lo que es atroz por su dificultad es el encadenamiento de las ideas, conseguir que deriven naturalmente unas de otras" (1852, *op. cit.*, p. 78). "...Y luego, las transiciones, *lo seguido*, ¡qué enredo!" (1853, *op. cit.*, p. 157).

sintagma bueno es un equilibrio entre las fuerzas expresivas de constricción y dilatación; pero mientras que la elipsis está normalmente limitada por la estructura misma de la unidad frástica, Flaubert reintroduce en ella una libertad infinita: una vez adquirida la da vuelta y la orienta nuevamente hacia una nueva expansión: se trata siempre de "desarmar" lo que es demasiado apretado: la elipsis, en un segundo tiempo, reencuentra el vértigo de la expansión [18].

Se trata entonces de un vértigo: la corrección es infinita, no tiene sanción segura. Los protocolos de corrección son perfectamente sistemáticos —y por esto podrían dar alguna seguridad— pero como sus puntos de aplicación no poseen límite, no es posible ninguna tranquilidad [19]: son conjuntos estructurados y flotantes a la vez. Sin embargo este vértigo no tiene por causa lo infinito del discurso, campo tradicional de la retórica; está ligado a un objeto lingüístico, sin lugar a dudas conocido por la retórica, al menos a partir del momento en que, con Dionisio de Halicarnaso y el Anónimo del *Tratado de lo*

18 "Cada parágrafo es bueno en sí mismo, y estoy seguro que hay páginas perfectas. Pero precisamente, por este motivo, esto no camina. Es una serie de parágrafos bien hechos, detenidos y que no descienden los unos sobre los otros. Será necesario desarmarlos, aflojar las uniones" (1853, *op. cit.*, p. 101).

19 "He terminado por dejar las correcciones; no comprendía más nada de todo esto; a fuerza de insistir sobre un trabajo acaba por enceguecer; lo que parece ser una falta ahora, cinco minutos después no lo parece más" (1853, *op. cit.*, p. 133).

Sublime descubrió el "estilo", pero al cual Flaubert dio una existencia técnica y metafísica de una fuerza inigualable: ese objeto es la frase.

Para Flaubert, la frase es simultáneamente una unidad de estilo, una unidad de trabajo y una unidad de vida, es lo que atrae lo esencial de sus confidencias sobre su trabajo de escritor [20]. Si se quiere limpiar la expresión de todo alcance metafórico, se puede decir que Flaubert pasó toda su vida "haciendo frases"; de alguna manera, la frase es el doble reflejado de la obra, y es en el nivel de la fabricación de las frases en donde el escritor ha hecho la historia de esta obra: la odisea de la frase es la novela de las novelas de Flaubert. Así la frase se convierte, en nuestra literatura, en un objeto nuevo: no solamente de derecho por las numerosas declaraciones de Flaubert sobre el tema, sino también de hecho: se puede identificar inmediatamente una de sus frases no solamente por su "aire", su "color" o por tal expresión habitual en el escritor —cosa que podría decirse de cualquier

20 "Que reviente como un perro antes de apresurar un segundo mi frase que no está madura" (1852, *op. cit.*, p. 78). "Todavía quiero escribir solamente tres páginas más... y encontrar cuatro o cinco frases que busco desde hace un mes" (1853, *op. cit.*, p. 116). "Mi trabajo anda lentamente; a veces sufro verdaderas torturas para escribir la frase más simple" (1852, *op. cit.*, p. 93). "No me detengo más, pues aun nadando, arrastro mis frases a pesar mío" (1876, *op. cit.*, p. 274). Y esto sobre todo que podría servir de epígrafe a lo que se acaba de decir sobre la frase de Flaubert: "Voy a retomar mi pobre vida tan chata y tranquila donde las frases son aventuras..." (1857, *op. cit.*, p. 186).

otro— sino porque esta frase se da siempre como un objeto separado, acabado, se podría decir casi transportable, aunque nunca alcance el modelo aforístico pues su unidad no proviene de la clausura de su contenido sino del proyecto evidente que la ha fundado como objeto: la frase de Flaubert es una *cosa*.

Esta cosa tiene una historia —se lo ha visto a propósito de las correcciones de Flaubert— y esta historia, motivada por la estructura misma del lenguaje, está inscripta en cualquier frase de Flaubert. El drama de Flaubert (sus confidencias autorizan a emplear una palabra tan romántica) frente a la frase puede enunciarse de esta manera: la frase es un objeto y hay en ella una finitud fascinante análoga a la que regla la maduración métrica del verso; pero al mismo tiempo, por el mecanismo de la expansión, toda frase es imposible de saturar, no se dispone de ninguna razón estructural para detenerla en tal lugar antes que en otro *Trabajemos la frase hasta acabarla* (de la misma manera que un verso), dice implícitamente Flaubert en cada momento de su tarea, de su vida, mientras que está obligado a lamentarse sin cesar (como lo anota en 1853): *¡Esto no acaba jamás!*[21] La frase flaubertiana es la huella misma de esta contradicción vivida en lo vivo por el escritor a lo largo de las

21 "¡Ah! ¡A veces qué desaliento el estilo, una verdadera roca de Sísifo que se debe arrastrar, sobre todo la prosa! *¡Esto no acaba jamás!*" (1853, *op. cit.*, p. 153).

innumerables horas durante las cuales se encerraba con ella: es como la detención gratuita de una libertad infinita, en ella se inscribe una forma de contradicción metafísica: porque la frase es libre, el escritor está condenado no a buscar la mejor frase sino a asumirlas a todas: ningún dios —aunque fuese el del arte— puede fundarla en su lugar.

Esta situación, como es sabido, no fue experimentada de la misma manera durante el período clásico. Frente a la libertad del lenguaje, la retórica había edificado un sistema de vigilancia (promulgando desde Aristóteles las reglas métricas del "período" y determinando el campo de las correcciones, allí donde la libertad está limitada por la naturaleza misma del lenguaje, es decir en el nivel de las sustituciones y de las elipsis) y ese sistema transformaba en inadecuada esa libertad para el escritor limitando sus opciones. Ese código retórico —o segundo código, puesto que transformaba las libertades de la lengua en sujeciones de la expresión— agoniza en la mitad del siglo XIX; la retórica se retira y deja al desnudo la unidad lingüística fundamental, la frase. Este nuevo objeto, donde desde ahora en adelante se inviste sin intermediarios la libertad del escritor, es descubierto por Flaubert angustiosamente. Un poco más tarde, vendrá un escritor que hará de la frase el lugar de una demostración poética y lingüística a la vez: *Un coup de dés* está implícitamente fundado sobre

la infinita posibilidad de la expansión frástica, cuya libertad, tan pesada para Flaubert, se convierte para Mallarmé en el sentido mismo —vacío— del libro futuro. Desde entonces, el hermano y guía del escritor no será más el retórico sino el lingüista, aquel que pone en evidencia no las figuras del discurso sino las categorías fundamentales de la lengua [22].

1967

[22] Texto escrito en homenaje de André Martinet. Aparecido en *Word*, vol. 24, Nos. 1-2-3, abril-agosto-diciembre, 1968.

¿POR DÓNDE COMENZAR?

Comienzo suponiendo que un estudiante quiere emprender el análisis estructural de una obra literaria. Imagino a este estudiante lo bastante informado para no sorprenderse de las divergentes aproximaciones que generalmente se reúnen en forma indebida bajo el nombre de estructuralismo; lo supongo bastante prudente como para saber que en análisis estructural no existe un método canónico comparable al de la sociología o al de la filosofía, de tal manera que aplicándolo a un texto se pueda hacer surgir la estructura; lo bastante valiente para prever y soportar los errores, los accidentes, las decepciones, los descorazonamientos (*¿para qué sirve todo esto?*), que con toda seguridad suscitará el viaje analítico; lo bastante libre para atreverse a explotar la sensibilidad estructural que pueda tener y su intuición de los sentidos múltiples; lo bastante dialéctico en fin para persuadirse de que no se trata de obtener una "explicación" del texto, un "resultado positivo" (un significado último que sería la verdad de la obra o su determinación), sino que inversamente se trata de entrar, mediante el análisis (o aquello que se

asemeja a un análisis) en el juego del significante, en la escritura: en una palabra, dar cumplimiento, mediante su trabajo, al plural del texto. Hallado ese héroe —o ese sabio— él mismo no dejará de encontrar una inquietud operacional, una dificultad simple, aquella de todo principio: *¿por dónde comenzar?* Bajo su apariencia práctica y casi gestual (se trata del primer gesto que se cumplirá en presencia del texto), se puede decir que esta dificultad es aquella misma que ha fundado la lingüística moderna: sofocado en el primer momento por lo heteróclito del lenguaje humano, Saussure, para poner fin a esa opresión que es en suma la de todo comienzo imposible, decidió elegir un hilo, una pertinencia (la del sentido) y desarrollar ese hilo. Así se construyó un *sistema* de la lengua. De la misma manera, aunque en el segundo nivel del discurso, el texto desarrolla códigos múltiples y simultáneos de los que es imposible ver, en primera instancia, la sistemática, o mejor todavía: que no se pueden *nombrar* de inmediato. En efecto, todo concurre a dar una imagen inocente de las estructuras que se buscan, a ausentarlas: el desarrollo del discurso, la naturalidad de las frases, la igualdad aparente del significante y de lo no significante, los prejuicios escolares (los del "plan", del "personaje", del "estilo"), la simultaneidad de los sentidos, la desaparición y reaparición caprichosas de ciertos filones temáticos. Frente al fenómeno textual experimentado como

una riqueza y como una naturaleza (dos buenas razones para sacralizarlo), ¿cómo señalar, extraer el primer hilo, cómo desprender los primeros códigos? Se quiere aquí abordar este problema de trabajo proponiendo el *primer* análisis de una novela de Julio Verne: *La isla misteriosa*[1].

Un lingüista escribe[2]: "En cada proceso de elaboración de la información se puede desprender un cierto conjunto: A) de señales iniciales y un cierto conjunto B) de señales finales observadas. La tarea de una descripción científica es explicar cómo se efectúa el pasaje de A a B y cuáles son los enlaces entre estos dos conjuntos (si los eslabones intermedios son demasiado complejos y escapan a la observación, se habla en cibernética de *caja negra*)". Frente a la novela como sistema de "intercambio" de informaciones, la formulación de Revzin puede inspirar una primera etapa: establecer primeramente los dos conjuntos límites, inicial y terminal, y luego explorar por qué vías, a través de qué transformaciones, de qué movilizaciones, el segundo se asemeja o se diferencia del primero: en suma, es necesario definir el pasaje de un equilibrio a otro, atravesar la "caja negra". Sin embargo, la noción de conjunto inicial (o final) no es simple; todos los relatos no tienen perfecta ordenación, eminentemente didáctica, de la novela balzaciana

[1] Colección: Le Livre de Poche. Hachette, 1966, 2 vols.
[2] I. I. Revzin: "Los principios de la teoría de los modelos en Lingüística", *Langages*, Nº 15, setiembre, 1969, p. 28.

que se abre sobre un discurso estático, largamente sincrónico, vasto concurso inmóvil de datos iniciales que se llama generalmente un *cuadro* (el *cuadro* es una idea retórica que merecería ser estudiada en tanto es un desafío a la *marcha* del lenguaje); en otros numerosos casos, el lector es arrojado *in medias res*; los elementos del cuadro aparecen dispersos a lo largo de una diégesis que comienza con la primera palabra. Es el caso de *La isla misteriosa*: el discurso toma la historia directamente (se trata por otra parte de una tempestad). Para *detener* el cuadro inicial no hay por lo tanto más que un medio: ayudarse dialécticamente del cuadro final (o recíprocamente según el caso). *La isla misteriosa* termina sobre dos vistas: la primera representa a los seis colonos reunidos sobre una roca desnuda donde esperan morir de privaciones si el yate de Lord Glenarvan no los salva: la segunda ubica a esos mismos colonos, ya salvados, sobre un floreciente territorio que han colonizado en el Estado de Iowa; estas dos vistas finales están evidentemente en relación paradigmática: el florecimiento se opone al agotamiento, la riqueza a la privación; este paradigma final debe tener un correlato inicial puesto que si no lo tiene, o lo tiene parcialmente, habrá habido pérdida, dilusión o transformación en la "caja negra"; es lo que sucede: la colonización de Iowa tiene por correlato anterior la colonización de la isla, pero ese correlato se identifica a la diégesis misma,

está ampliado a todo lo que ocurre en la novela y no constituye por lo tanto un *cuadro*; en revancha, la privación final (sobre la roca) reenvía simétricamente a la primera privación de los colonos cuando, caídos del globo, están todos reunidos sobre la isla que van a colonizar a partir de nada (un collar de perro, un grano de trigo); debido a esta simetría, el cuadro inicial está desde entonces fundado: es el conjunto de *datos* recogidos en los primeros capítulos de la obra hasta el momento en que habiendo sido reencontrado Cyrus Smith, todo el personal colonizador se enfrenta de una manera pura —algebraica— a la carencia total de herramientas (*"El fuego se había apagado"*, así acaba con el capítulo VIII, el cuadro inicial de la novela). El sistema informativo se establece en suma como un paradigma repetido (privación/colonización), pero esta repetición no posee completo equilibrio: las dos privaciones son "cuadros", pero la colonización es una "historia"; esta perturbación es la que "abre" (como una primera llave) el proceso de análisis develando dos códigos: uno estático, se refiere a la situación adámica de los colonos, ejemplificado en el cuadro inicial y en el cuadro final; el otro, dinámico (lo que no impide que sus rasgos sean semánticos) se refiere al trabajo heurístico por el cual estos mismos colonos van a "descubrir", "horadar", "encontrar" la naturaleza de la isla y su secreto simultáneo.

que se abre sobre un discurso estático, largamente sincrónico, vasto concurso inmóvil de datos iniciales que se llama generalmente un *cuadro* (el *cuadro* es una idea retórica que merecería ser estudiada en tanto es un desafío a la *marcha* del lenguaje) ; en otros numerosos casos, el lector es arrojado *in medias res*; los elementos del cuadro aparecen dispersos a lo largo de una diégesis que comienza con la primera palabra. Es el caso de *La isla misteriosa*: el discurso toma la historia directamente (se trata por otra parte de una tempestad). Para *detener* el cuadro inicial no hay por lo tanto más que un medio: ayudarse dialécticamente del cuadro final (o recíprocamente según el caso). *La isla misteriosa* termina sobre dos vistas: la primera representa a los seis colonos reunidos sobre una roca desnuda donde esperan morir de privaciones si el yate de Lord Glenarvan no los salva: la segunda ubica a esos mismos colonos, ya salvados, sobre un floreciente territorio que han colonizado en el Estado de Iowa; estas dos vistas finales están evidentemente en relación paradigmática: el florecimiento se opone al agotamiento, la riqueza a la privación; este paradigma final debe tener un correlato inicial puesto que si no lo tiene, o lo tiene parcialmente, habrá habido pérdida, dilusión o transformación en la "caja negra"; es lo que sucede: la colonización de Iowa tiene por correlato anterior la colonización de la isla, pero ese correlato se identifica a la diégesis misma,

está ampliado a todo lo que ocurre en la novela y no constituye por lo tanto un *cuadro*; en revancha, la privación final (sobre la roca) reenvía simétricamente a la primera privación de los colonos cuando, caídos del globo, están todos reunidos sobre la isla que van a colonizar a partir de nada (un collar de perro, un grano de trigo); debido a esta simetría, el cuadro inicial está desde entonces fundado: es el conjunto de *datos* recogidos en los primeros capítulos de la obra hasta el momento en que habiendo sido reencontrado Cyrus Smith, todo el personal colonizador se enfrenta de una manera pura —algebraica— a la carencia total de herramientas (*"El fuego se había apagado"*, así acaba con el capítulo VIII, el cuadro inicial de la novela). El sistema informativo se establece en suma como un paradigma repetido (privación/colonización), pero esta repetición no posee completo equilibrio: las dos privaciones son "cuadros", pero la colonización es una "historia"; esta perturbación es la que "abre" (como una primera llave) el proceso de análisis develando dos códigos: uno estático, se refiere a la situación adámica de los colonos, ejemplificado en el cuadro inicial y en el cuadro final; el otro, dinámico (lo que no impide que sus rasgos sean semánticos) se refiere al trabajo heurístico por el cual estos mismos colonos van a "descubrir", "horadar", "encontrar" la naturaleza de la isla y su secreto simultáneo.

Efectuada esta primera elección, es fácil (si no rápido) esbozar poco a poco cada uno de los códigos que se han puesto en evidencia. El código adámico (o más bien el campo temático de la privación original, pues este campo reúne a su vez varios códigos) comprende términos morfológicamente variados: términos de acción, índices, semas, constataciones, comentarios. Veamos, por ejemplo, dos secuencias de acciones que pertenecen a este campo. La primera es la que inaugura la novela: el descenso del globo; este descenso está hecho, si así puede decirse, de dos hilos: un hilo accional, de modelo físico, que desgrana las etapas del hundimiento progresivo de la aeronave (es fácil señalar, numerar y estructurar sus términos), y un hilo "simbólico" donde se alinean todos los rasgos que marcan (en el sentido lingüístico del término) el despojo, o mejor, la expoliación voluntaria de los colonos al término del cual, abandonados sobre la isla, se reencontrarán sin equipajes, sin herramientas, sin bienes: el descargo del oro (10.000 francos arrojados fuera de la nave intentando remontarla) es, en este nivel, altamente simbólico (especialmente porque este oro es el oro enemigo, el de los sudistas); lo mismo es aplicable al huracán origen del naufragio, cuyo carácter excepcional, cataclísmico, opera simbólicamente el extrañamiento lejos de toda sociedad (en el mito robinsoniano la tempestad inicial no es solamente un elemento lógico que explica la pérdida del náufrago sino también un elemento simbólico que figura el despojo revolucionario, la mutación del hombre social en hombre original). Otra secuencia que debe ser conectada al tema adámico es aquella de la primera exploración por la que los colonos intentan saber si la tierra donde acaban de ser arrojados es una isla o un continente; esta secuencia está construida como un enigma y su culminación es, por otra parte, fuertemente poética puesto que sólo la luz de la luna hace aparecer al fin la verdad; la instancia del discurso exige evidentemente que esta tierra sea una isla y que esta isla esté desierta, pues es necesario para la continuación del discurso que la materia sea dada al hombre sin la herramienta pero también sin la resistencia de otros hombres: el hombre (si es otro distinto del colono) es por lo tanto enemigo de los náufragos y del discurso; Robinson y los náufragos de Julio Verne tienen el mismo miedo de los otros hombres, de los intrusos que vendrían a perturbar el hilo de la demostración, la pureza del discurso: nada de humano (salvo interior al grupo) debe oscurecer la brillante conquista de la Herramienta (*La isla misteriosa* es lo contrario exacto de una novela de anticipación, es una novela del pasado arcaico, de las primeras producciones de la herramienta).

También forman parte del tema adámico todas las marcas de la Naturaleza gratificante: es lo que podría llamarse el código edénico (Adán/

Edén: curiosa homología fonética). El don edénico reviste tres formas: primero, la naturaleza misma de la isla es perfecta, "fértil, agradable en sus aspectos, variada en sus producciones" (I, 48); luego, la isla proporciona siempre la materia necesaria en el momento mismo de su necesidad: ¿se quiere pescar con caña? *Justamente allí, al lado*, hay lianas para la caña, espinas para el anzuelo, gusanos para el cebo; y por último, cuando los colonos trabajan esta naturaleza no sienten ningún cansancio o al menos este cansancio es *obviado* por el discurso: es la tercera forma del don edénico: el discurso, todopoderoso, se identifica a la Naturaleza donadora, facilita, euforiza, reduce el tiempo, la fatiga, la dificultad; la acción de derribar un enorme árbol emprendida casi sin herramientas, es *liquidada* en una frase; será necesario (en el curso de un análisis ulterior) insistir sobre esta *gracia* que el discurso de Verne derrama sobre cualquier empresa; pues ocurre aquí lo contrario de lo que pasa en Defoe: en *Robinson Crusoe* el trabajo no es solamente agotador (una palabra bastaría entonces para decirlo) sino que también es definido en su esfuerzo por el pesado cálculo de los días y semanas necesarios para realizar (solo) la menor transformación: ¡cuánto tiempo, cuántos movimientos para desplazar un poco cada día una pesada piragua!; el discurso tiene aquí por función dar el trabajo en su lentitud, restituirle su valor-tiempo (que es su

alienación misma); y por otra parte se ve claramente todo el poder, diegético e ideológico a la vez, de la instancia del discurso: el eufemismo verniano permite al discurso avanzar rápidamente en la apropiación de la naturaleza, de problema en problema y no de esfuerzo en esfuerzo; transcribe al mismo tiempo una promoción del saber y una censura del trabajo: es el idiolecto del "ingeniero" (que es Cyrus Smith), del tecnócrata maestro de la ciencia, cantor del trabajo transformador en el momento mismo en que, confiándolo a otros, lo escamotea; el discurso verniano, por sus elipsis y por sus sobrevuelos eufóricos, reenvía el tiempo, el esfuerzo, en una palabra, la labor, a la nada de lo innominado: el trabajo se fuga, se escurre, se pierde en los intersticios de la frase.

Otro subcódigo del tema adámico: el de la colonización. Esta palabra es naturalmente ambigua (*colonia de vacaciones, de insectos, penitenciaria, colonialismo*); aquí mismo los náufragos son colonos pero no colonizan más que una isla desierta, una naturaleza virgen: toda una instancia social está púdicamente borrada de esta purificación donde se trata de transformar la tierra sin la mediación de ninguna esclavitud: cultivadores, no colonizadores. Sin embargo, en el inventario de los códigos se tendrá ocasión de notar que la relación inter-humana, por discreta y convencional que sea, se ubica —aunque lejana— en una problemática colo-

nial; entre los colonos el trabajo (aun si todos juntos ponen manos a la obra) está jerárquicamente dividido (el jefe y tecnócrata: Cyrus; el cazador: Spilett; el heredero: Herbert; el obrero especializado: Pencroff; el servidor: Nab; el presidiario relegado a la colonización bruta, la de los rebaños: Ayrton); y más todavía, el negro Nab es en esencia esclavo, no porque sea "maltratado" o "distanciado" (por el contrario: la obra es humanitaria, igualitaria), ni porque su trabajo sea subalterno, sino porque su "naturaleza" psicológica es de orden animal: intuitivo, receptivo, sabio por olfato y premonición, forma grupo con el perro Top: es el momento inferior de la escala, la partida de la pirámide en cuya cima reina el Ingeniero todopoderoso; por otra parte es necesario recordar que el horizonte histórico del argumento es de orden colonial: la Guerra de Secesión es la que, expulsando a los náufragos, determina y desplaza más lejos una nueva colonización mágicamente purificada (por las virtudes del discurso) de toda alienación (se notará sobre este asunto que la aventura de Robinson Crusoe también tiene su origen en un problema colonial: un tráfico de esclavos negros con el que Robinson debe enriquecerse trasplantándolos del África a las plantaciones de azúcar del Brasil: el mito de la isla desierta se apoya sobre un agudo problema: ¿cómo cultivar sin esclavos?); y cuando los colonos, habiendo perdido su isla fundan en

América una nueva colonia en Iowa, territorio del Oeste, sus habitantes naturales, los sioux, son también mágicamente "ausentados" como antes lo fue el indígena de la Isla Misteriosa.

El segundo código que es necesario (para comenzar) desplegar es el de la roturación-desciframiento (aprovechemos la metátesis [3]); se vincularán a este código todos los rasgos (numerosos) que marcan simultáneamente una efracción y un develamiento de la naturaleza (una manera de hacerla *rendir*, de dotarla de una *rentabilidad*. Este código comprende dos subcódigos. El primero implica una transformación de la naturaleza por medios naturales, si así podemos llamarlos: el saber, el trabajo, el carácter; se trata de *descubrir* la naturaleza, de encontrar las vías que conducen a su explotación: podemos por lo tanto denominarlo "heurístico"; comprende de entrada una simbólica: del "horadamiento", de la "explosión", en una palabra, de la efracción: la naturaleza es una corteza, la mineralidad es su sustancia esencial a la que responde la función, la energía endoscópica del Ingeniero: es necesario hacer "saltar" para "ver adentro", es necesario "despanzurrar" para liberar las riquezas comprimidas: novela plutoniana, *La isla misteriosa* moviliza una viva imaginación telúrica (viva puesto que ambivalente):

[3] En castellano es imposible mantener el juego de la metátesis que se da en francés: défrichement-déchiffrement. *(N. del T.)*

la profundidad de la tierra es a la vez un abrigo que se conquista (Granite-House, la caleta subterránea del *Nautilus*) y el encubrimiento de una energía destructiva (el volcán). Se ha sugerido justamente (Jean Pommier refiriéndose al siglo XVII) la posibilidad de estudiar las metáforas de época; no hay ninguna duda de que el plutonismo verniano está ligado a las tareas técnicas del siglo industrial: efracción generalizada de la tierra, del *tellus*, mediante la dinamita, por la explotación de las minas, la apertura de las rutas, de las vías férreas, la extensión de los puentes: la tierra se abre para librar el hierro (sustancia volcánica, ígnea, que Eiffel sustituye especialmente a la piedra, sustancia ancestral que se "recoge" a flor de tierra) y el hierro perfecciona la penetración de la tierra permitiendo edificar los instrumentos de comunicación (puentes, rieles, estaciones, viaductos).

La simbólica (plutoniana) se articula sobre un tema técnico, el de la herramienta. La herramienta, nacida de un pensamiento demultiplicador (como ocurre con el lenguaje y el intercambio matrimonial, como lo han señalado Lévi-Strauss y Jakobson), es ella misma un agente de demultiplicación: la naturaleza (o la Providencia) proporciona el grano o el fósforo (reencontrados en el bolsillo del niño), los colonos los demultiplican; los ejemplos de esta demultiplicación son numerosos en *La isla misteriosa*: la herramienta produce la herramienta según el

poder del número; el número demultiplicador, del que Cyrus desmonta cuidadosamente la virtud generadora, es simultáneamente una magia (*"Hay siempre un medio para hacerlo todo"*, I, 43), una razón (el número combinatorio es llamado precisamente una *razón*: contabilidad y *ratio* se confunden etimológica e ideológicamente) y un contra-azar (gracias a ese número no se recomienza de cero después de cada golpe, de cada fuego o de cada cosecha, como en el juego). El código de la herramienta se articula oportunamente sobre un tema a la vez técnico (la transmutación de la materia), mágico (la metamorfosis) y lingüístico (la generación de los signos) el de la *transformación*. Aunque siempre aparezca como científica, justificada de acuerdo con los términos del código escolar (física, química, botánica, lección de cosas), esta transformación está siempre construida como una sorpresa y a menudo como un enigma (provisorio): ¿en qué pueden transformarse las pieles de focas? Respuesta (retardada según las leyes del suspenso): para hacer un fuelle para el fogón y las velas; el discurso (y no solamente la ciencia, que sólo está allí para asegurarlo) exige por una parte que los dos términos de la operación, la materia original y el objeto producido, las algas y la nitroglicerina, estén ubicadas tan lejos como sea posible, y por otra parte, según el principio del *bricolage*[4] que todo

[4] El término no tiene correspondencia en castellano. Es

objeto natural o dado sea sacado de su "ser-allí" y derivado hacia un empleo inesperado: la tela del globo, multifuncional en tanto es un deshecho (del naufragio), se transforma en ropa blanca y en alas del molino. Se adivina en qué medida este código, que es una puesta en juego perpetua de nuevas clasificaciones inesperadas, está cerca de la operación lingüística: el poder transformador del Ingeniero es un poder verbal puesto que tanto uno como otro consisten en combinar elementos (palabras, materiales) para producir sistemas nuevos (frases, objetos) y ambos extraen sus elementos de códigos muy firmes (lengua, saber), cuyos datos estereotípicos no impiden el rendimiento poético (y poiético). Se puede además vincular al código transformacional (simultáneamente lingüístico y demiúrgico) un subcódigo cuyos rasgos son abundantes: el de la nominación. Apenas llegados a la cima del monte que les da una vista panorámica de la isla, los colonos emprenden su cartografía, es decir dibujar y nombrar los accidentes; este primer acto de intelección y de apropiación es un acto de lenguaje como si toda la confusa materia de la isla, objeto de futuras transformaciones, no accediese al *status* de real operable sino a través de la trama del lenguaje; en suma, cartografiando su isla, es decir su

evidente que Barthes lo emplea en el sentido que le ha dado Lévi-Strauss. Remitimos por lo tanto al lector a *El pensamiento salvaje*, México, F. C. E., 1964. *(N. del T.)*

"real", los colonos no hacen más que cumplir la definición misma del lenguaje como "mapping" de la realidad.

Como se ha dicho, el des-cubrimiento de la isla sostiene dos códigos, siendo el primero el código heurístico, conjunto de rasgos y modelos transformadores de la naturaleza. El segundo, mucho más convencional desde el punto de vista novelesco, es un código hermenéutico; de este código salen los diferentes enigmas (una decena) que justifican el título de la obra (*La isla misteriosa*) y cuya solución es retrasada hasta el llamado final del capitán Nemo. Este código ha sido estudiado en ocasión de otro texto [5], y se puede asegurar aquí que sus términos formales se reencuentran en *La isla misteriosa*: posición, tematización, formulación del enigma, diferentes términos dilatorios (que retardan la respuesta), desciframiento-develamiento. Lo heurístico y lo hermenéutico están muy próximos puesto que en los dos casos la isla es el objeto de un develamiento: como naturaleza es necesario arrancarle su riqueza, como habitat de Nemo, es necesario descifrar a su providencial huésped; toda la obra está construida sobre un proverbio trivial: *ayúdate*, trabaja solamente en domesticar la materia, *el cielo te ayudará*, Nemo, habiendo reconocido tu excelencia humana, actuará para contigo como un dios.

[5] S/Z, estudio sobre *Sarrasine de Balzac*, Du Seuil, Col. Tel Quel, 1970.

Estos dos códigos convergentes movilizan dos simbólicas diferentes (aunque complementarias); la efracción de la naturaleza, la sujeción, la domesticación, la transformación, el ejercicio del saber (más que del trabajo, como se ha dicho) reenvían a una negación de la herencia, a una simbólica del Hijo; la acción de Nemo, sufrida a veces con impaciencia por el Hijo adulto (Cyrus), implica una simbólica del Padre (analizada por Marcel Moré)[6]: singular padre, sin embargo, singular dios este que se llama Nadie.

Este primer "esclarecimiento" aparecerá como temático antes que formalista: en esto consiste precisamente la libertad metodológica que es necesario asumir; no se puede *comenzar* el análisis de un texto (puesto que ese es el problema que aquí se ha propuesto) sin una primera aproximación semántica (de contenido), sea temática, simbólica o ideológica. El trabajo que queda por hacer (inmenso) consiste en seguir los primeros códigos, en señalar sus términos, esbozar las secuencias, pero también en proponer otros códigos que se perfilan en la perspectiva de los primeros. En resumen, si uno se da el derecho de partir de una cierta *condensación* del sentido (como se ha hecho aquí) es porque el movimiento del análisis, en su fuga infinita, es

6 Moré, Marcel, *Le très curieux Jules Verne*. Gallimard, 1960.

precisamente hacer estallar el texto, la primera nebulosa de los sentidos, la primera imagen de los contenidos. La propuesta del análisis estructurál no es la verdad del texto sino su plural; por lo tanto el trabajo no puede consistir en partir de las formas para percibir, esclarecer o formular contenidos (para esto no sería necesario un método estructural), sino por el contrario, disipar, extender, multiplicar, movilizar los primeros contenidos bajo la acción de una ciencia formal. El analista hallará ventaja en este movimiento puesto que le da al mismo tiempo el medio de comenzar el análisis a partir de algunos códigos familiares y el derecho de abandonar esos códigos (de transformarlos) avanzando no en el texto (que es siempre simultáneo, voluminoso, estereográfico), sino en su propio trabajo[7].

7 Aparecido en *Poétique*, Nº 1, 1970.

PIERRE LOTI: *AZIYADÉ*

1. EL NOMBRE

En el nombre de Aziyadé leo y entiendo esto: en primer lugar la dispersión progresiva (se diría el final de un fuego artificial) de las tres vocales más claras de nuestro alfabeto (la abertura de las vocales: la de los labios, la de los sentidos); la caricia de la Z, el mojamiento sensual, rollizo de la yod, y todo este movimiento sonoro deslizándose, ostentándose sutil y aceitadamente; luego una constelación de islas, de estrellas y de pueblos, Asia, Georgia, Grecia; y todavía más, toda una literatura: Hugo que en sus *Orientales* puso el nombre de Albaydé y detrás de Hugo todo el romanticismo amante de lo helénico; Loti, viajero especializado en Oriente, cantor de Estambul; la vaga idea de un personaje femenino (alguna Desencantada); finalmente el prejuicio de tener que vérmelas con una vieja novela, insípida y rosa: en resumen, del significante —suntuoso— al significado —irrisorio— toda una decepción. Sin embargo, desde otra región de la literatura, alguien se yergue y nos dice que es siempre necesario dar

vuelta la decepción del nombre propio y hacer de ese retorno el trayecto de un aprendizaje: el narrador proustiano habiendo partido de la gloria fonética de Guermantes encuentra en el mundo de la duquesa otra cosa muy distinta de aquello que el esplendor anaranjado del Nombre hacía suponer, y sólo *sobrepasando* la decepción de su narrador Proust puede escribir su obra. Tal vez nosotros podamos también aprender a despojar el nombre de Aziyadé de su bella forma y, después de habernos deslizado del nombre precioso a la triste imagen de una novela pasada de moda, reascender hacia la idea de un *texto*: fragmento de lenguaje infinito que no cuenta nada pero donde pasa *"algo inaudito y tenebroso"*.

2. LOTI

Loti es el héroe de la novela (aunque tiene otros nombres y aun cuando esta novela aparece como el relato de una realidad y no de una ficción): Loti está *en* la novela (la criatura de ficción Aziyadé llama a su amante *Loti*: *"Mira, Loti, y dime . . ."*); pero también está afuera puesto que el Loti que ha escrito el libro no coincide con el héroe Loti: no tienen la misma identidad: el primer Loti es inglés y muere joven, el segundo Loti, llamado Pierre, es miembro de la Academia Francesa, ha escrito muchos otros libros que no tratan de sus amores turcos. El juego de identidad no se detiene aquí: este segundo Loti, bien instalado en el comercio y los honores del libro, no es tampoco el autor verdadero, civil, de *Aziyadé*: el verdadero se llamaba Julien Viaud; era un hombre pequeño que sobre el final de su vida se hacía fotografiar en su casa de La Hendaya, vestido a la oriental y rodeado de un bazar sobrecargado de objetos folklóricos (al menos tenía en común con su héroe el travestismo). No es el que lleva el seudónimo el que interesa (en literatura es trivial), es el otro Loti, aquel que es y no es el autor del libro: pienso que este hecho no es común en la literatura y su invención (por el tercer hombre, Viaud) es bastante audaz: pues si es corriente firmar el relato de lo que os sucede y dar así vuestro nombre a uno de vuestros personajes, no lo es tanto invertir el don del nombre propio; es lo que hace Viaud: se ha dado a sí mismo —autor— el nombre de su héroe. De esta manera encerrado en una red de tres términos, el firmante del libro es falso dos veces: el Pierre Loti que garantiza *Aziyadé* no es el Loti que es el héroe de la novela, y ese garante mismo (*auctor, autor*) está falsificado, el autor no es Loti, es Viaud: todo se juega entre un homónimo y un seudónimo; lo que falta —lo que se calla, lo que está ausente— es el nombre propio, lo propio del nombre (el nombre que especifica y el nombre que apropia). ¿Dónde está el escriba?

El señor Viaud está en su casa de La Hendaya rodeado de sus vejeces marroquíes y japonesas; Pierre Loti está en la Academia Francesa; el teniente británico Loti murió en Turquía en 1877. ¿De quién se cuenta la historia? ¿A quién pertenece la historia? ¿A qué *sujeto*? En la firma misma del libro, por la adjunción de este segundo Loti, de este tercer escriba, se ha producido un vacío —una pérdida de la persona— mucho más complejo que la simple seudonimia.

3. ¿QUÉ ES LO QUE PASA?

Un hombre ama a una mujer (es el comienzo de un poema de Heine); debe abandonarla; finalmente ambos mueren. Pero, en verdad, ¿*Aziyadé* es esto? Podríamos agregar a esta anécdota las circunstancias y el decorado (ocurre en Turquía, en el momento de la guerra ruso-turca; ni el hombre ni la mujer son libres, están separados por diferencias de nacionalidad, de religión, de costumbres, etc.), pero *nada* podría decirse de este libro, pues, paradójicamente, se agota en el leve contacto de su trivial historia. Lo que está contado no es una aventura, son *incidentes*: es necesario tomar esta palabra en el sentido más tenue, más púdico posible. El incidente, mucho menos fuerte que el accidente (pero tal vez más inquietante) es simplemente *lo que* cae dulcemente como una hoja sobre el

tapiz de la vida, es ese pliegue ligero, fugitivo, aportado a la trama de los días, es lo que *apenas* puede ser notado: una especie de grado cero de la notación, justo lo que hace falta para poder escribir *alguna cosa*. Loti —o Pierre Loti— sobresale en estas insignificancias (que están de acuerdo con el proyecto ético del libro: relatar una sumersión en la sustancia intemporal de lo perimido): un paseo, una espera, una excursión, una charla, una función de Karageuz, una ceremonia, una tarde de invierno, una partida dudosa, un incendio, la llegada de un gato, etc.: todo este lleno cuya expectación parece lo hueco, pero también todo ese vacío exterior (exteriorizado) que hace la felicidad.

4. NADA

Entonces no pasa nada. No obstante es necesario decir esa *nada*. ¿Cómo decir: *nada*? Nos encontramos delante de una gran paradoja de escritura: *nada* sólo puede decirse *nada*; *nada* es tal vez el único vocablo de la lengua que no admite ninguna perífrasis, ninguna metáfora, ningún sinónimo, ningún sustituto, pues decir *nada* por su solo puro y denotante (la palabra *nada*) es al instante llenar la nada, desmentirla: como Orfeo que pierde a Eurídice volviéndose hacia ella, *nada* pierde un poco de su sentido cada vez que se la enuncia (que se la

de-nuncia). Por lo tanto es necesario trampear. La *nada* sólo puede ser asida por el discurso oblicuamente, al sesgo, mediante una especie de alusión deceptiva; en Loti es el caso de miles de tenues notaciones que no tienen por objeto una idea, ni un sentimiento, ni un hecho sino simplemente *el tiempo que hace*, en el sentido más extenso que pueda tener la expresión. Este *tema* que en las conversaciones cotidianas del mundo entero ocupa con seguridad el primer lugar merecería un estudio: más allá de su aparente futilidad, ¿no manifiesta el vacío del discurso a través del cual se constituye la relación humana? Decir *el tiempo que hace* fue una comunicación plena, la información necesaria para la práctica del campesino para quien la cosecha depende del tiempo, pero en la relación ciudadana, el tema está vacío, y ese vacío es el sentido mismo de la interlocución: se habla del tiempo *para no decir nada*, para decirle al otro que se le habla, para no decirle sino esto: yo os hablo, usted existe para mí, yo quiero existir para usted (también es una actitud falsamente superior burlarse del tiempo que hace); pero por vacío que sea el "tema", el tiempo reenvía a una existencia compleja del mundo (de lo que es) donde se mezclan el lugar, el decorado, la luz, la temperatura, la cenestesia, y que es ese modo fundamental según el cual mi cuerpo está allí y se siente existir (sin hablar de las connotaciones alegres o tristes del tiempo según favorezca o

no mis proyectos del día); por esto ese tiempo que hacía (en Salónica, en Estambul, en Eyoub) y que Loti anota incansablemente, tiene una función múltiple de escritura: permite al discurso sostenerse sin decir nada (diciendo *nada*), decepciona al sentido y, acuñado en algunas anotaciones adyacentes (*"la avena crecía entre el pavimento de piedras negras... por todos lados se respiraba el aire tibio y el buen olor de mayo*), permite referirse a algún *ser-allí* del mundo primero, natural, incuestionado, in-significante (allí donde comenzaría el sentido y también la interpretación, es decir el combate). Es fácil entonces comprender la complicidad que se establece entre estas notaciones ínfimas y el género del diario íntimo (el de Amiel rebosa del tiempo que hacía al borde del lago de Ginebra en el siglo pasado): no teniendo otro designio que decir la *nada* de mi vida (evitando construirla en Destino), el diario emplea ese cuerpo especial cuyo "tema" no es más que el contacto de mi cuerpo y de su envoltura y que se llama *el tiempo que hace.*

5. ANACOLUTO

El tiempo que hace sirve para otra cosa (o para la misma cosa): romper el sentido, romper la *construcción* (del mundo, del sueño del relato). En retórica esta ruptura se llama anacoluto. Por

ejemplo: en la cabina de su corbeta en la rada de Salónica, Loti sueña con Aziyadé mientras Samuel le tiende una larga trenza de sus cabellos negros, se lo despierta para la guardia y el sueño es interrumpido; para terminar sólo se dice esto: "*Esa noche llovió a torrentes y me empapé.*" Así el sueño pierde discretamente todo sentido, aun el sentido del no-sentido; la lluvia (la notación de la lluvia) ahoga ese relámpago, ese flash del sentido del que habla Shakespeare: el sentido, roto, no es destruido, es —cosa rara, difícil— *dispensado.*

6. LOS DOS AMIGOS

En su aventura con Aziyadé, el teniente Loti es asistido por dos servidores, dos amigos, Samuel y Achmed. Entre esos dos afectos "*hay un abismo*".

Achmed tiene ojos pequeños, los de Samuel son de una gran dulzura. Achmed es original, generoso, es el amigo de la casa, del hogar, es el íntimo; Samuel es el muchacho de la barca, del lecho flotante, es el mensajero de genio voluble [1]. Achmed es el hombre de la firmeza islámica; Samuel es mestizo de judío, italiano, griego y turco, es el hombre de la lengua mixta, del sabir, de la *lingua franca*. Achmed es el caballero de Aziyadé, comparte su causa; Samuel es el celoso rival de Aziyadé. Achmed está del lado de la virilidad ("*construido como un Hércules*"); Samuel es femenino, tiene gestos mimosos, es limpio como una gata. Samuel está enamorado de Loti; este dato no está evidentemente articulado pero sí significado ("*Su mano tembló en la mía y la apretó mucho más de lo necesario. —Che volete* [2], *dijo con una voz sombría y turbada, che volete mi? ¿Qué quiere usted de mí? . . . Algo inaudito y tenebroso había pasado por la cabeza del pobre Samuel —¡en el viejo Oriente todo es posible!— y luego se cubrió la cara con sus brazos y permaneció allí espantado de sí mismo, inmóvil y temblando . . .*"). Aquí aparece un motivo —que se deja ver en otras partes—: no, Aziyadé no es un libro tan rosa: esta novela para niñas es también una epopeya sodomítica, marcada de alusiones a *algo inaudito y tenebroso.*

El paradigma de los dos amigos está bien formulado (el amigo/el amante) pero no tiene continuación: no es *transformado* (en acción, en intriga, en drama). Esta novela es un discurso inmóvil que propone sentidos pero no los resuelve.

[1] En rigor el texto francés dice *ondoyant*: Barthes juega con su doble significación: tornadizo y ondulante, una referida a su "psicología", la otra a su actividad (barquero). *(N. del T.)*

[2] Samuel habla el sabir: jerga compuesta de español, italiano y francés que se habla en Levante y Argelia entre la gente del litoral. *(N. del T.)*

7. LO INTERDICTO

Paseándose por Estambul, el teniente Loti recorre el costado de interminables murallas que en un momento dado aparecen unidas en lo alto por un puentecito de mármol gris. Lo mismo ocurre con lo Interdicto: no es solamente lo que se sigue interminablemente sino también aquello que comunica por encima, un recinto del cual se es excluido. En otra oportunidad Loti penetra, al precio de una gran audacia, en el segundo patio interior de la santa mezquita de Eyoub, estrictamente prohibida a los cristianos; levanta la puertecilla de cuero que cierra el santuario, pero es sabido que en el interior de las mezquitas no hay nada: todo ese mal, toda esa falta para verificar un vacío. Tal vez lo mismo pueda decirse de lo Interdicto: un espacio pesadamente prohibido pero cuyo centro es *aséptico*.

Loti I (héroe del libro) enfrenta varias interdicciones: el harén, el adulterio, la lengua turca, la religión islámica, el vestido oriental; ¡cuántos recintos y cuántos pases para atravesarlos imitando a los que tienen derecho de entrar en ellos! Las dificultades de la empresa son a menudo señaladas, pero, cosa curiosa, apenas está dicho cómo son resueltas. Si se imagina lo que podía ser un serrallo (y tantas historias certifican el feroz encierro), si se recuerda un instante la dificultad de hablar una lengua extranjera como el turco sin traicionar la condición de extranjero, si se considera qué raro es vestirse exóticamente sin parecer disfrazado, ¿cómo admitir que Loti haya podido vivir durante meses con una mujer de harén, hablar el turco en algunas semanas, etc.? Nada nos es dicho de las maniobras concretas de la aventura —que por otra parte hubiesen hecho lo esencial de la novela (de la intriga).

Es que sin duda para Loti II (el autor del libro), lo Interdicto es una idea, tiene poca importancia transgredirlo realmente, lo importante y que es incesantemente enunciado, es proponerlo y proponerse en relación con él. *Aziyadé* es el nombre necesario de lo Interdicto, forma pura bajo la cual pueden ordenarse mil incorrecciones sociales: del adulterio a la pederastia, de la irreligión a los errores de lengua.

8. EL PÁLIDO DESENFRENO

El *pálido desenfreno* es el de la madrugada, cuando se concluye toda una noche de correrías eróticas ("El pálido desenfreno me retenía a menudo por las calles hasta esas horas de la mañana."). Esperando a Aziyadé, el teniente Loti conoce muchas de esas noches, ocupadas por *extrañas cosas, una extraña prostitución, una aventura imprudente*, experiencias que recubren con seguridad "los vicios de Sodoma"

y para cuya satisfacción actúan como terceros Samuel o Izeddin-Alí, el guía, el iniciador, el cómplice, el organizador de saturnales de las que están excluidas las mujeres; estas partidas refinadas o populares, abundamente aludidas, acaban siempre de la misma manera: Loti las condena desdeñosamente, finge rechazarlas aunque siempre un poco demasiado tarde (como ocurre con el guardián del cementerio de quien acepta primero las insinuaciones y luego lo arroja por un precipicio, o con el viejo Kairoullah a quien provoca solicitándole a su hijo de 12 años, "bello como un ángel", y al que luego rechaza ignominiosamente durante el alba): el discurso traza el dibujo bien conocido de la mala fe, anulando retrospectivamente la orgía precedente que, sin embargo, constituye lo esencial del mensaje; en realidad *Aziyadé* es *también* la historia de un desenfreno. Estambul y Salónica (sus descripciones poéticas) valen sustitutivamente por los encuentros denominados hipócritamente enojosos, por el obstinado rastreo de muchachos asiáticos; el serrallo vale por la interdicción que marca a la homosexualidad; el hastiado escepticismo del joven teniente cuya teoría hace a sus amigos occidentales vale por el espíritu de caza, la insatisfacción —o la satisfacción— sistemática del deseo que le permite renacer; y Aziyadé, dulce y pura, vale por la sublimación de esos placeres: lo que explica que sea rápidamente despachada, como una cláusula

moral, al final de una noche, de un parágrafo de "desenfreno": "*Entonces me acordé que estaba en Estambul y que ella había jurado venir.*"

9. EL GRAN PARADIGMA

El "desenfreno": este es el término fuerte de nuestra historia. El otro término, el que debe oponerse al primero, no creo que sea Aziyadé. El contra-desenfreno no es la pureza (el amor, el sentimiento, la fidelidad, lo conyugal) sino la imposición, es decir Occidente, figurado en dos oportunidades bajo las especies del comisario de policía. Sumergiéndose deliciosamente en el libertinaje asiático, el teniente Loti huye de las instituciones *morales* de su país, de su cultura, de su civilización; esto justifica el intermitente diálogo con la fastidiosa hermana y los amigos británicos, Plumkett y Brown, siniestramente joviales: estas cartas pueden pasarse por alto: su función es puramente estructural: se trata de asegurar al deseo su término opositor. Pero, ¿Aziyadé? Aziyadé es el término neutro, el término cero de este gran paradigma: discursivamente, ocupa el primer lugar; estructuralmente, es el lugar de la ausencia, es un hecho de discurso, no un hecho de deseo. ¿Es verdaderamente a ella o a Estambul (es decir "el pálido desenfreno") lo que Loti quiere elegir contra el *Deerhound*, Inglaterra, la política de las gran-

des potencias, la hermana, los amigos, la anciana madre, el lord y la lady que tocan todo Beethoven en el salón de una pensión familiar? Loti I parece morir de la muerte de Aziyadé, pero Loti II toma su puesto; habiendo despachado noblemente al teniente, el autor continuará describiendo ciudades, en Japón, en Persia, en Marruecos, es decir, continuará señalando, poniendo balizas (por medio de discursos-emblemas) al espacio de su deseo.

10. VESTIDOS

En una oportunidad un moralista se lamentaba: ¡me convertiría para poder llevar el caftan, la djellaba y el selham! ¡Es decir: todas las mentiras del mundo para que mi vestido sea verdadero! ¡Prefiero que mienta mi alma y no mi vestido! ¡Mi alma por un vestido! Los travestis son cazadores de la verdad: lo que les da más horror es precisamente parecer *disfrazados*: existe una sensibilidad moral a la verdad de la vestimenta, cuando se la posee es muy suspicaz: el coronel Lawrence pagó el precio de muchas penurias para tener derecho a usar el *cham* árabe. El teniente Loti es un fanático del travestismo; en primer lugar se disfraza por razones tácticas (de turco, de marinero, de albanés, de derviche), luego por razones éticas: quiere convertirse, volverse esencialmente turco, es decir en

la vestimenta; es un problema de identidad y como lo que se abandona —o adopta— es la totalidad de una persona, entre el despojo occidental y el vestido nuevo no puede haber ningún contagio; así aparecen esos lugares de transformación, esas casillas donde se realiza el travesti (entre los judíos de Salónica, en lo de Madama en Galata), especie de compartimientos estancos, de esclusas, donde se opera minuciosamente el cambio de identidades, la muerte de uno (Loti) y el nacimiento de otro (Arif).

Esta dialéctica es conocida: se sabe que la vestimenta no *expresa* la persona sino que la constituye; o más bien, es sabido que la persona no es otra cosa que esa imagen deseada en la que el vestido nos permite creer. Entonces, ¿cuál es la persona que el teniente Loti se desea a sí mismo? Sin duda, la de un turco del pasado, es decir la de un hombre del deseo puro, desasido de Occidente y del modernismo tanto, que a los ojos de un occidental moderno, uno y otro se identifiquen con la responsabilidad misma de vivir. Pero en el diario del teniente Loti, el autor Pierre Loti escribe otra cosa: la persona que él desea para su personaje prestándole esos bellos vestidos de otros tiempos, es la de un ser pictórico: *"Ser él mismo una parte de ese cuadro lleno de movimiento y de luz"*, dice el teniente que, vestido a la manera de un turco antiguo, visita las mezquitas, los cafedjis, los baños y las plazas, es decir *cuadros* de la vida turca. El objetivo del

travesti es finalmente (una vez agotada la ilusión de ser) convertirse en objeto de descripción y no en sujeto de introspección. La consagración del disfraz (lo que acaba por desmentirlo a fuerza de haberlo logrado) es la integración pictórica, el pasaje del cuerpo hacia una escritura de conjunto, en una palabra (si se la toma literalmente) la *transcripción*: vestido *exactamente* (es decir con una vestimenta de la que haya sido suprimido el exceso de exactitud), el sujeto se disuelve, no por embriaguez sino por una sobriedad apolínea, por su acceso a una proporción, a una combinatoria. De esta manera un autor menor, pasado de moda y visiblemente poco preocupado por la teoría (sin embargo, contemporáneo de Mallarmé y de Proust) pone en evidencia la más compleja de las lógicas de escritura: pues querer ser "aquel que forma parte del cuadro" es escribir solamente para aquello que se ha escrito: abolición del pasivo y del activo, del expresante y de lo expresado, del sujeto y del enunciado, en la que precisamente se busca la escritura moderna.

11. PERO, ¿DÓNDE ESTÁ EL ORIENTE?

¡Cómo aparece lejana esa época en que la lengua del Islam era el turco y no el árabe! Es que la imagen cultural se fija siempre en donde está el poderío político: en 1877 los "países árabes" no existían; aunque con vacilaciones (*Aziyadé* nos lo dice a su manera) Turquía era todavía política, y por lo tanto culturalmente, el signo mismo de Oriente (exotismo en el exotismo: el Oriente de Loti comprende momentos invernales, de bruma, de frío: es el extremo de nuestro Oriente censurado por el turismo moderno). Cien años más tarde, es decir hoy día, ¿cuál hubiese sido el fantasma oriental del teniente Loti? Sin duda algún país árabe, Egipto o Marruecos; el teniente —tal vez algún joven profesor— hubiese tomado partido contra Israel como Loti toma partido por su querida Turquía contra los rusos: todo a causa de *Aziyadé* —o del *pálido desenfreno*.

Turco o marroquí, el Oriente no es más que el tablero de un juego, el término marcado de una alternativa: Occidente u *otra cosa*. Mientras que la oposición es insoluble, sometida solamente a fuerzas de *tentación*, el sentido funciona plenamente: el libro es posible, se *desarrolla*. Cuando Loti se ve constreñido a *optar* (como se dice en lenguaje administrativo), se ve obligado a pasar del nivel imaginario al nivel real, de una ética a un status, de un modo de vida a una responsabilidad política, a ceder delante de la imposición de una *praxis*: el sentido cesa, el libro se detiene pues no existe ya significante: el significado retoma su tiranía.

Lo notable es que la carga fantasmática, la posibilidad de sentido (y no su detención), lo

que está *antes* de la decisión —o fuera de ella— se hace siempre al parecer con la ayuda de una regresión política: recayendo sobre el modo de vida el deseo es siempre feudal: en una Turquía ya sobrepasada por los años, Loti busca temblando una Turquía todavía más antigua: el deseo va siempre hacia el arcaísmo extremo, allí donde la mayor distancia histórica asegura la irrealidad más grande, allí donde el deseo encuentra su forma pura: la del retorno imposible, la de lo Imposible (aunque escribiéndola, esta regresión va a desaparecer).

12. EL VIAJE, LA ESTADÍA

Una forma frágil sirve de transición o de pasaje —término neutro, ambiguo, propio de los grandes clasificadores— entre la embriaguez ética (el amor de un *arte de vivir*) y el compromiso *nacional* (hoy día se diría político): es la estadía (noción que tiene su correspondiente administrativo: la residencia). En resumen Loti conoce, traspuestos a términos modernos, los tres momentos graduados de todo exilio: el viaje, la estadía, la naturalización; es sucesivamente turista (en Salónica), residente (en Eyboud), nativo (oficial del ejército turco). De esos tres momentos, el más contradictorio es la estadía (la residencia): el sujeto no posee ya la irresponsabilidad ética del turista (que es simplemente un nativo en viaje), pero todavía no tiene la responsabilidad (civil, política, militar) del ciudadano; está ubicado en el medio de dos sólidos status, no obstante esta posición intermedia *dura* —está definida por la lentitud misma de su desarrollo— (en la estadía de Loti en Eyoub, una mezcla de eternidad y precariedad): esto "vuelve sin cesar" o "incesantemente va a terminar": el residente es un turista que *repite* su deseo de quedarse: "*Vivo en uno de los más bellos países del mundo* —palabras de un turista gustador de cuadros, de fotografías— "*y mi libertad es ilimitada*", embriaguez del residente al que un buen conocimiento de los lugares, de las costumbres, de la lengua, permite satisfacer todo deseo sin peligro alguno (lo que Loti llama: la libertad).

La estadía posee una sustancia propia: hace del país residencial y particularmente aquí de Estambul, espacio heteróclito donde se condensa la sustancia de varias grandes ciudades, un elemento en el cual el sujeto puede *sumergirse:* es decir esconderse, ocultarse, deslizarse, intoxicarse, desvanecerse, desaparecer, ausentarse, morir para todo aquello que no sea su deseo. Loti marca la naturaleza esquizoide de su experiencia: "*No sufro más, no recuerdo nada más: pasaría indiferente al lado de aquellos a quienes antes he adorado . . . no creo en nada ni en nadie, no amo a nadie ni nada; no tengo fe ni esperanza*"; esto es evidentemente el *borde* de la lo-

cura, y por esta experiencia residencial, de la que se ha señalado lo insostenible de su carácter, el teniente Loti se encuentra revestido del *aura* mágica y poética de los seres en ruptura con la sociedad, con el sentimiento, con la humanidad: deviene el ser paradójico que no puede ser clasificado: es lo que le dice el derviche Hassan-Effendi, que hace de Loti el sujeto contradictorio, ese hombre joven y muy sabio que la antigua retórica exaltaba —verdadera *imposibilidad* de la naturaleza— bajo el nombre de *puer senilis*: poseyendo los caracteres de todas las edades, está fuera del tiempo porque los posee todos a la vez.

13. LA DERIVA

Si no se toman en cuenta sus coartadas (una buena filosofía desencantada y *Aziyadé* misma), esta novela podría ser muy moderna: ¿acaso no da forma a un perezoso cuestionamiento que hoy día es posible reencontrar en el movimiento hippy? Loti es, al fin de cuentas, un hippy dandy: como él los hippies poseen el gusto de la expatriación y del travesti. Esta forma de negación o de sustracción fuera de Occidente no es ni violenta, ni ascética, ni política: es exactamente estar a la deriva: *Aziyadé* es la novela de la Deriva. Existen ciudades de Deriva: ni muy grandes ni muy nuevas, es necesario que

tengan un pasado (por ejemplo Tánger, antigua ciudad internacional) pero que estén todavía vivas; ciudades donde varias ciudades se mezclen en su interior; ciudades sin espíritu de promoción, ciudades perezosas, ociosas, y sin embargo de ninguna manera lujosas, donde reine el desenfreno pero no demasiado seriamente: tal es sin duda el Estambul de Loti. La ciudad es entonces una especie de agua que simultáneamente lleva y arrastra lejos de la ribera de lo real [3]: allí uno se encuentra inmóvil (sustraído a toda competencia) y desviado (sustraído a todo orden conservador). Curiosamente Loti mismo habla de la deriva (raro momento simbólico de este discurso sin secreto): en las aguas de Salónica, la barca donde él y Aziyadé hacen sus paseos amorosos es "un lecho que flota", "un lecho que anda a la deriva" (al que se opone la canoa del *María Pía* cargada de trasnochadores ruidosos y espontáneos que casi los aplasta). ¿Existe una imagen más voluptuosa que ese lecho a la deriva? Imagen profunda pues reúne tres ideas: la del amor, la de flotación y el pensamiento que el deseo es una fuerza a la deriva —tanto que se ha propuesto como mejor aproximación ya que no como mejor traducción de la pulsión freudiana (concepto que ha provocado muchas discusiones) la palabra *deriva*: la deriva del te-

[3] El juego de oposiciones que Barthes emplea (dérive/rive) se empalidece considerablemente en castellano (deriva/ribera). *(N. del T.)*

niente Loti (sobre las aguas de Salónica, en el barrio de Eyoub, en el capricho de las tardes de invierno con Aziyadé o en las recorridas licenciosas por los subterráneos y cementerios de Estambul) es por lo tanto la figura exacta de su deseo.

14. LA DES-HERENCIA [4]

Hace apenas todavía unos años, el barrio europeo de la ciudad de Marruecos estaba muerto durante el verano (después, el turismo lo ha vigorizado abusivamente); en el calor, a lo largo de las grandes avenidas con negocios abiertos inútilmente, en las terrazas casi vacías de los cafés, en los jardines públicos donde aquí y allá un hombre dormía sobre el escaso césped, se gustaba ese penetrante sentimiento: la des-herencia. Todo subsiste y sin embargo nada pertenece a nadie, cada cosa presente en su forma completa está vaciada de esa tensión combativa que segrega la propiedad, hay pérdida, no de los bienes, sino de las herencias y de los herederos. Tal es la Estambul de Loti: viviente, incluso vivaz como un cuadro coloreado, oloroso, pero

[4] Es prácticamente imposible traducir este término. Lo más aproximado hubiese sido la expresión: la tierra de nadie, pero la exactitud de la significación en francés y su valor dentro del texto nos decide a mantenerlo. Por otra parte ambos componentes (el prefijo *des* y el sustantivo *herencia*) tienen perfecta validez lingüística en castellano. *(N. del T.)*

sufriendo la pérdida de su propietario: Turquía agonizante (como gran potencia), el modernismo a las puertas, con pocas defensas, y por todos lados el culto de lo pasado de moda, del refinamiento pasado —del pasado como refinamiento—. Esta des-herencia, este desanclaje histórico es lo que expresaba sin duda la palabra turca *eski* (deliciosamente ambigua para los oídos franceses) citada con predilección por el teniente Loti: "*Examinaba a los viejos que me rodeaban: sus vestidos indicaban la búsqueda minuciosa de las modas del buen tiempo pasado; todo lo que llevaban era* Eski, *hasta los grandes anteojos de plata, hasta las líneas de sus viejos perfiles. Eski, palabra pronunciada con veneración, quiere decir antiguo y en Turquía se aplica tanto a las viejas costumbres como a las viejas modas o las viejas telas.*" De la misma forma que Deriva tiene su objeto emblemático —el lecho flotante— la Des-herencia tiene su temática: la hierba que crece entre las piedras de la calle, los cipreses negros resaltando sobre los mármoles blancos, los cementerios (tan numerosos en la Turquía de Loti) que no son tanto lugar de muerte como espacio del desenfreno, de la deriva.

15. MÓVILES

¿He dicho antes —y sin forzar mucho las cosas— que esta envejecida novela —que es apenas una novela— tiene algo de moderno? No solamente la escritura venida del deseo roza sin cesar lo interdicto, descentra el sujeto que escribe, lo extravía, sino también (y esto no es más que la traducción estructural de lo primero) sus planos operatorios son múltiples: vibran unos en los otros. Quien habla (Loti) no es quien escribe (Pierre Loti); la emisión del relato emigra, como en el juego de la sortija, de Viaud a Pierre Loti, de Pierre Loti a Loti y luego a Loti disfrazado (Arif) y a sus corresponsales (su hermana, sus amigos ingleses). En cuanto a la estructura, es doble: narrativa y descriptiva, en el mismo pie de igualdad; mientras que habitualmente (en Balzac, por ejemplo) las descripciones son nada más que digresiones informativas, detenciones, aquí tienen una fuerza propulsiva: el movimiento del discurso está en la renovada metáfora que dice siempre incesantemente la *nada* de la Deriva. ¿Es la historia de un amor desgraciado? ¿La odisea de un alma expatriada, el relato apagado, alusivo, de un desenfreno a la manera oriental? El derviche Hassan-Effendi interroga: *¿Nos diréis, Arif o Loti, quién sois y qué habéis venido a hacer entre nosotros?* No hay respuesta: el viaje —la es-

tadía turca de Loti— no tiene móvil ni finalidad, ni *por qué* ni *para qué*; no pertenece a ninguna determinación, a ninguna teología: algo que a menudo es puro significante ha sido enunciado. Y el significante nunca pasa de moda [5].

1971

[5] Este texto ha servido de prefacio (en italiano) a la edición de *Aziyadé*. Parma, Franco-Maria Ricci, 1971. Col. *Morgana*. Apareció en *Critique*, Nº 297, febrero, 1972.